PUBBLICAZIONI DEGLI ARCHIVI DI STATO
SAGGI 56

ARCHIVI AUDIOVISIVI EUROPEI
UN SECOLO DI STORIA OPERAIA

Convegno internazionale e rassegna di film inediti
a cura dell'Archivio audiovisivo
del movimento operaio e democratico
Roma, 20 - 21 novembre 1998

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI
2000

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI
DIVISIONE STUDI E PUBBLICAZIONI

Direttore generale per i beni archivistici: Salvatore Italia
Direttore della divisione studi e pubblicazioni: Antonio Dentoni-Litta

Comitato per le pubblicazioni: Salvatore Italia, *presidente,* Paola Carucci, Antonio Dentoni-Litta, Ferruccio Ferruzzi, Cosimo Damiano Fonseca, Guido Melis, Claudio Pavone, Leopoldo Puncuh, Isabella Ricci, Antonio Romiti, Isidoro Soffietti, Giuseppe Talamo, Lucia Fauci Moro, *segreteria.*

Si è scelto di presentare le relazioni al convegno secondo un ordine di carattere tematico, piuttosto che nella successione con cui sono state pronunciate: soluzione che è parsa più utile ad individuare alcuni nodi di fondo emersi dalla discussione.
I materiali raccolti sono stati divisi in sei sezioni: la prima contiene le comunicazioni di carattere istituzionale che aprono i lavori; la seconda presenta la proposta dell'Archivio audiovisivo e quei contributi che delineano i temi di fondo oggetto di discussione; nella terza e nella quarta sezione sono raccolte le esperienze italiane e straniere (per ordine alfabetico) illustrate dai relatori; la quinta è dedicata alle esperienze di alcuni registi che hanno operato nel campo del documentario; chiudono, infine, le possibili ipotesi di sviluppo di un lavoro comune tra i partecipanti al convegno.
Le relazioni sono proposte nella lingua in cui sono state pronunciate, con sintesi in italiano, francese e inglese. Si dà, inoltre, in appendice l'elenco di tutti gli enti che hanno partecipato al convegno (alcuni dei quali, per ragioni di tempo, non hanno avuto la possibilità di intervenire), con relativi indirizzi, numeri di telefono, e-mail.
L'organizzazione del convegno è stata curata da Eliana Bouchard e Rosa Carluccio.
Si ringraziano inoltre Beatrice Barbalato, Bert Hogenkamp, Daniela Kirchner, Stefania Lopez Svenstedt, Tangui Perron.
Il volume è stato curato da Antonio Medici con la collaborazione di Claudia Pistoni.

SOMMARIO

Premessa di Salvatore Italia 9
Introduzione di Paola Scarnati 11

Apertura dei lavori

Luciana Castellina, *Identità europea e movimento operaio* 17
Giuseppe Chiarante, *La classe operaia non va in paradiso* 20
Eugenio Lo Sardo, *Il documento audiovisivo e la conservazione della memoria* 23
Antonio Pizzinato, *Lavoro: il valore della documentazione audiovisiva* 29
Lilly Wilkox-Poulsen, *The European Trade Union Institute* 35
Guglielmo Festa, *La necessità di una prospettiva europea* 38

I temi del convegno

Ansano Giannarelli, *L'obiettivo del Convegno* 45
Carlo Pinzani, *Il movimento operaio nel dibattito storiografico* 54
Peppino Ortoleva, *Storia, cinema, lavoro* 59
Tangui Perron, *Pour une typologie du cinéma militant* 66

Esperienze italiane

Adriano Aprà, *La Cineteca nazionale* 75
Massimo Ghirelli, *L'Archivio dell'immigrazione* 80

Pier Paolo Poggio, *La Fondazione Micheletti e il Museo dell'industria* 85
Marco Salotti, *L'Archivio cinetecario della Liguria* 91

Esperienze straniere

Belgio
Hendrik Ollivier, *Archives et musée du Mouvement ouvrier socialiste (Gand)* 99
Ronald Schulte, *Groupe socialiste d'action et réflexion sur l'audiovisuel (Bruxelles)* 105
Luc Vints, *Le Centre catholique de documentation et de recherche, Kadok (Louvain)* 111

Finlandia
Petri Tanskanen, *The Finnish Labour Archives (Helsinki)* 116

Francia
Joël Hëdde, *L'Institut d'histoire sociale de la Cgt (Montreuil)* 121

Germania
Ulrich Cartarius, *Archiv der Sozialen Demokratie der Friedrich - Ebert-Stiftung (Bonn)* 127

Gran Bretagna
Alan Burton, *The British Co-operative Movement Film Archive (Leicester)* 134
Bob Davis, *The Northern Film & Tv Archive (Gateshead)* 138
Stanley Forman, *Educational & Television Films (London)* 148
Janet McBain, *The Scottish Film & Television Archive (Glasgow)* 152

Paesi Bassi
Bert Hogenkamp, *Nederlands Audiovisueel Archief (Amsterdam)* 160

Repubblica ceca
Vladimir Opela, *National Film Archive (Prague)* 168

Spagna
José Antonio de Mingo, *Fundación 1° de Mayo (Madrid)* 172

Svezia
Stefania Lopez Svenstedt, *L'esperienza dell'Università di Linköpings* 182

Svizzera
Roland Cosandey, *Film et mouvement ouvrier en Suisse* 187

Ungheria
Vera Gyurey, *The Hungarian Film Institute (Budapest)* 199

Esperienze d'autore

Mimmo Calopresti 207
Ugo Gregoretti 212
Carlo Lizzani 218
Citto Maselli 221
Paul Meyer 224

Prospettive di lavoro

Francis Denel, *L'INA: le rôle des grandes institutions* 235
Renato Parascandalo, *Rai: il lavoro nascosto* 245
Luciano Osbat, *Il documentalista multimediale* 250
Enrico Rendina, *Una banca dati in rete. Ancora un'altra?* 263
Francesco Garibaldo, *Un progetto europeo: la storia multimediale del lavoro* 272
Giovanni Cesareo, *I nodi da affrontare* 275
Ansano Giannarelli, *Ipotesi progettuale* 281

Elenco dei film proiettati 287

Elenco degli enti presenti al convegno 289

Il movimento operaio nelle sue tre componenti, cristiana, socialista e comunista può a ragione essere additato – come suggerisce Luciana Castellina in apertura dei lavori del convegno di cui si pubblicano gli atti – come un fenomeno caratterizzante l'identità culturale dell'Europa non perché esclusivo del nostro continente ma perché altrove non ha giocato lo stesso ruolo, che lo ha portato a incidere sulle istituzioni, a determinare l'identità dello Stato e i suoi valori, e dunque a diventare, ben al di là di un fattore economico-sociale, anche un fattore di carattere etico e culturale.

La documentazione che permette di ripercorrere tali vicende costituisce quindi una fonte di primaria importanza per la comprensione della storia dell'Europa contemporanea e accanto alla tradizionale documentazione cartacea, necessariamente segnata dal forte condizionamento ideologico che fin dall'inizio ha accompagnato il fenomeno, prendono posto i materiali audiovisivi, che ci consegnano immagini relative non solo alle lotte degli operai, ma anche alla loro vita quotidiana e al lavoro in fabbrica, raccontandoci un mondo oggi profondamente modificato e favorendone la lettura critica.

Per questi motivi l'Amministrazione archivistica italiana ha accolto con interesse l'iniziativa dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico di riunire gran parte degli istituti europei, privati e pubblici, che conservano materiali visivi per coinvolgerli in un progetto comune relativo alla storia operaia del Novecento. La pubblicazione degli atti di quell'incontro nelle collane delle Pubblicazioni degli Archivi di Stato non solo contribuirà a diffondere una raccolta di informazioni assai utile per gli studiosi, ma potrà anche fornire un contributo alla costituzione di una rete di stabili rapporti tra gli istituti, essenziale per la valorizzazione del patrimonio da loro posseduto.

Salvatore Italia
Direttore generale per i beni archivistici

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico si è reso promotore di un progetto – certo ambizioso – che si colloca ai primi posti nella scala delle sue priorità: lo sviluppo di rapporti organici con gli archivi, le mediateche, le istituzioni e le associazioni di tutta Europa che dedicano la loro attività alla raccolta, alla conservazione e alla diffusione di documenti relativi alla storia del lavoro e del movimento operaio.

L'obiettivo è quello di costruire una banca dati comune e di promuovere comuni iniziative di collaborazione produttiva nell'ambito audiovisivo e multimediale.

E' un'iniziativa che si fonda su alcuni presupposti oggettivi.

Tra le caratteristiche fondamentali dell'Europa moderna, c'è quella di aver dato vita al movimento operaio più articolato ed esteso del mondo: uno dei protagonisti essenziali nella storia del lavoro moderno e quindi nella storia del Novecento, con tutta la ricchezza sociale e culturale che ha saputo esprimere e con tutte le sue vicende anche contraddittorie e laceranti.

La sua esistenza e la sua storia nei diversi paesi sono state raccontate anche dalle immagini in movimento del cinema e della tv, che divengono documenti di particolare valore storico proprio per conservarne e diffonderne la memoria storica, soprattutto nelle generazioni giovanili e nella scuola. In particolare il cinema documentaristico – verso il quale si sta riaccendendo un diffuso e significativo interesse – è riconosciuto ormai come una fonte importante per conoscere la storia dei processi produttivi nel mondo del lavoro e l'azione svolta dalle organizzazioni dei lavoratori nelle dinamiche sociali: lo ha dimostrato nel corso del convegno anche la rassegna di film inediti, provenienti da archivi belgi, cechi, finlandesi, francesi, inglesi, italiani, spagnoli, tedeschi. Si tratta di cortometraggi a carattere documentario, realizzati nel periodo del muto da coraggiosi operatori anonimi (dato comune a tanta documentazione filmica), in tempi più recenti firmati da autori di grande prestigio (Ken Loach, Paul Meyer, Gillo Pontecorvo), fino a produzioni contemporanee di giovani registi sensibili a queste problematiche (Chiara Baldassarri, José Cuevas, Simonetta Della Croce, Begoña Manso, José Manuel Riancho).

Documenti come questi sono anche la materia prima per la realizzazione di nuovi prodotti audiovisivi e multimediali, per i quali si auspicano forme di co-produzione europea, per una diffusione in tutti i nuovi canali aperti dalle

innovazioni tecnologiche e telematiche.

La Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, collegato da convenzioni con le più importanti organizzazioni dei lavoratori e che da tempo compie esperienze nei settori della ricerca, conservazione, catalogazione e diffusione dei documenti audiovisivi e multimediali, auspica perciò che si apra una nuova fase a livello europeo nella valorizzazione di questo fenomeno peculiare attraverso le tecnologie multimediali.

Il primo passo di questo progetto è il convegno «Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia», tenutosi a Roma, alla Sala dei Dioscuri, il 20 e 21 novembre 1998. Questo volume, pubblicato dall'Ufficio centrale per i beni archivistici, raccoglie i contributi, tutti di grande interesse e qualità, delle numerose realtà europee intervenute (istituzioni pubbliche a carattere nazionale e regionale, fondazioni legate ad importanti realtà industriali e sindacali, associazioni di ricerca, produzione e riflessione sull'audiovisivo, singoli studiosi e ricercatori). Esso si configura in questo modo come uno strumento utile per il proseguimento del progetto, consentendo la diffusione di questo primo momento comune.

Paola Scarnati
Segretario generale dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

---

Italy's Audiovisual Archive of Democratic and Labour Movements is promoting a project - an indubitably ambitious one, to which it gives high priority - aiming to develop systematic relations among all the European archives, media libraries, institutions and associations dedicated to collecting, preserving and disseminating knowledge of documents relating to the history of labour and the labour movement.

The ultimate goals are to build a common database and promote joint initiatives for fruitful collaboration in the audiovisual and multimedia field.

The project is based on an ensemble of objective premises.

One of modern Europe's fundamental characteristics is that it has the world's most extensive and highly structured labour movement. With all the social and cultural wealth it has expressed, with all its ups and downs, and despite its contradictions and lacerations, the labour movement has been an essential protagonist in modern economic history and thus in the history of the twentieth century.

Its existence and history in the various European nations have been recounted not only in words but also in the moving images of cinema and television. These audiovisual documents have high historical value precisely because they preserve and disseminate

historical memory, most importantly to the younger generations and through the school system. Documentary films in particular have come to be recognized as an important source for the history of production processes and of the role played by workers' organisations in social dynamics. This aspect was amply illustrated during the Rome conference in November 1998 by the projection of rare films from Belgian, British, Czech, Finnish, French, German, Italian and Spanish archives. Some were short documentaries shot during the silent-film era by courageous but unnamed operators (a common feature in the production of so much film documentation); others, from more recent times, were made by renowned directors (Ken Loach, Paul Meyer, Gillo Pontecorvo); still others were contemporary productions by young directors who are sensitive to labour issues (Chiara Baldassarri, José, Cuevas, Simonetta Della Croce, Begoña Manso, José, Manuel Riancho).

Documents like these can also provide raw material for the creation of new audiovisual and multimedia products, which we hope will be co-produced on a European basis and disseminated via all the new channels opened up by the latest information and communications technology.

The Italian Audiovisual Archive of Democratic and Labour Movements, which operates in part under standing agreements with the nation's major labour organisations and has long experience in researching, preserving, cataloguing and disseminating audiovisual and multimedia documents, hopes to see these activities enter a new European-level phase based on multimedia technology.

The first step in this project was the conference on "European Audiovisual Archives: A Century of Labour History" held in Rome at the Sala dei Dioscuri on November 20th and 21st, 1998. This book, published by the Ufficio centrale per i beni archivistici, contains all the addresses - all of great interest and high quality - delivered by the numerous organisations and individuals (national and regional public institutions, foundations operated by major industrial concerns and trade unions, audiovisual research and production groups, scholars and researchers) attending the proceedings from all over Europe. Accordingly, it can be taken as a tool that will doubtless prove useful for the continuation of the project, being the product of our first pan-European meeting.

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico s'est fait le promoteur d'un projet - certes ambitieux - qui se situe au premier rang dans son échelle des priorités: développer des rapports organiques avec les archives, les médiathèques, les institutions et les associations de toute l'Europe qui consacrent leurs activités à la collecte, la conservation et la diffusion de documents relatifs à l'histoire du travail et du mouvement ouvrier.

L'objectif poursuivi vise à constituer une banque de données communes et à promouvoir des initiatives partagées de collaboration productive dans les domaines de l'audiovisuel et du multimédia.

C'est une initiative qui se base toutefois sur certains postulats objectifs.

Parmi les caractéristiques fondamentales de l'Europe moderne, mentionnons celle d'avoir donné le jour au mouvement ouvrier le plus vaste et articulé du monde, l'un des protagonistes essentiels dans l'histoire du travail moderne et, partant, dans toute l'histoire du XXe siècle, avec toute la richesse sociale et culturelle qu'il a su exprimer et tous les événements qui l'ont accompagné, même les plus contradictoires et lacérants.

Son existence et son histoire dans les divers pays ont également été racontés par les

images en mouvement du cinéma et de la télévision, autant de documents ayant pris une valeur historique particulière justement pour en conserver et en diffuser la mémoire historique, surtout auprès des jeunes générations et à l'école. En particulier, le cinéma documentaire - vers lequel se tourne aujourd'hui un intérêt significatif diffus - est désormais reconnu comme une source importante pour mieux connaître l'histoire des processus productifs dans le monde du travail, ainsi que l'action menée par les organisations de travailleurs dans les dynamiques sociales: cela a pu être démontré au cours de ce congrès, également avec la projection de films inédits provenant des archives belges, tchèques, finlandaises, françaises, anglaises, italiennes, espagnoles ou allemandes. Il s'agit de courts métrages de nature documentaire, réalisés pendant la période du muet par des opérateurs aussi anonymes que courageux (une donnée commune à une nombreuse documentation filmique), signés à une époque plus récente par des auteurs de grand prestige (Ken Loach, Paul Meyer, Gillo Pontecorvo), et jusqu'à la production contemporaine de jeunes metteurs en scène sensibilisés sur ces problématiques (Chiara Baldassarri, José Cuevas, Simonetta Della Croce, Begoña Manso, José Manuel Riancho).

Des documents tels que ceux-ci sont également la matière première servant à réaliser de nouveaux produits audiovisuels et multimédias, pour lesquels nous souhaitons des formes de coproduction européenne en vue d'une diffusion via tous les nouveaux canaux ouverts par les innovations technologiques et télématiques.

La Fondation Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, rattachée par plusieurs conventions aux plus importantes organisations de travailleurs et qui mène depuis un certain temps déjà des expériences dans les secteurs de la recherche, de la conservation, du catalogage et de la diffusion des documents audiovisuels et multimédias, souhaite par conséquent que s'ouvre à l'échelle européenne, grâce aux récentes technologies multimédias, une nouvelle phase dans la valorisation de ce phénomène spécifique.

Le congrès "Archives audiovisuelles européennes. Un siècle d'histoire ouvrière", qui s'est tenu à Rome les 20 et 21 novembre 1998, dans la Salle des Dioscuri, représente donc la première étape de ce projet. Le présent volume, publié par l'Ufficio centrale per i beni archivistici, rassemble les contributions - toutes de qualité et d'un grand intérêt - des nombreuses instances européennes qui y sont intervenues (institutions publiques nationales et régionales, fondations liées à d'importantes réalités industrielles et syndicales, associations de recherche, de production et de réflexion sur l'audiovisuel, chercheurs et universitaires individuels). Ainsi, il se propose comme instrument utile à la poursuite du projet, en permettant en quelque sorte la socialisation de cette première étape commune.

Apertura dei lavori

LUCIANA CASTELLINA
Presidente di Italia Cinema. Componente del Comitato scientifico dell'Archivio audiovisivo

Identità europea e movimento operaio

Prima di dare la parola ai relatori vorrei, senza rubare tempo, sottolineare l'importanza di questo convegno (che credo sia il primo nel suo genere), non solo per il suo interesse specifico, ma anche per il grande significato che riveste per l'Unione europea. Tutte le volte che mi chiedono qual è l'identità culturale europea, ed è una domanda che viene ripetuta molto spesso, io, così come tutti gli altri, faccio sempre un po' fatica a rispondere. In genere, cominciamo tutti ad accennare agli elementi evidentemente comuni: la civiltà giudaico-cristiana, la democrazia, l'importanza della persona e così via; e però, tutte le volte, ci rendiamo conto che questa cultura e questa identità non sono più specificamente europee, ma oramai comuni a tutto l'Occidente, che come è noto è area assai più estesa. Se allora vogliamo trovare, all'interno di questa identità occidentale, proprio la specificità europea, qualche cosa che ha solo l'Europa e nessun altro, io finisco sempre per rispondere: la gastronomia (molto importante, perché non consiste solo nel mangiar bene, ma ha un forte connotato storico-culturale) e il movimento operaio nelle sue tre componenti, cristiana, socialista e comunista. Perché una storia del movimento operaio analoga a quella dell'Europa non c'è da nessuna altra parte del mondo. Mi spiego: il movimento operaio, certo, c'è e c'è stato anche altrove, ma solo qui ha avuto il ruolo che noi sappiamo, fino ad incidere sulle istituzioni, a determinare l'identità dello Stato e i suoi valori, e dunque a diventare, ben al di là di un fattore economico-sociale, anche un fattore di carattere etico e culturale. Sarebbe forse interessante un giorno approfondire questo dato, ma non lo voglio certo fare ora. Qui ho voluto fare queste osservazioni solo per sottolineare che gli archivi audiovisivi dell'Europa, che documentano ciascuno la specifica storia del proprio movimento operaio, sono una cosa assai preziosa per tutti e per l'Unione europea in quanto tale, e credo che la sinergia fra i diversi archivi sarà molto importante, non solo per rafforzare la consapevolezza di questo così determinante contributo offerto alla definizione dell'identità europea attraverso una comune attività storico-culturale, ma anche, diciamo la verità, per una commercia-

lizzazione comune di questi documentari, ancora assai poco visti e di cui larga parte delle emittenti televisive, che potrebbero utilizzarli e socializzarne il patrimonio, ignorano finanche l'esistenza. Io credo che se noi riusciremo a organizzare – anche questo dovrebbe essere un obiettivo del convegno – un punto di riferimento comune, un coordinamento stabile, potremo costruire un data base collettivo, strumento di una rete che si attiva anche nei confronti delle rispettive televisioni. Potremo così dare un impulso alla circolazione dei materiali all'interno e all'esterno dell'Europa e trarne anche le risorse per poter salvare questo patrimonio, e cioè per poter procedere a un restauro che lo renda duraturo e impedisca che vada perduto, un rischio purtroppo reale.

Prima di terminare, vorrei assolvere ad un altro compito: portare qui il saluto di una regista ungherese molto brava, Ibula Feket, che non si occupa di documentari, ma di film. Subito dopo la caduta del muro, per conto suo, con una vecchia automobile e senza risorse, Ibula Feket si è messa a girare per l'Ungheria e poi per le altre repubbliche del Centro-est europeo, alla ricerca di materiali documentari che stavano andando perduti o devastati dalla rapina. Sappiamo bene quanto questi documenti siano preziosi, quanto contano anche commercialmente e quanto grande sia il rischio che l'Europa finisca per perdere questi suoi beni preziosi abbandonandoli nelle mani di chi non sappiamo quale utilizzo ne farà. Ibula Feket mi ha inviato il suo progetto, giacché non poteva esser presente. Per attuarlo chiede naturalmente aiuto agli archivi e io spero davvero che troveremo modo di offrirgliello. Ho citato questa inziativa perché è un esempio dell'urgenza di un lavoro comune su questi temi.

Dans son discours d'ouverture, Luciana Castellina a souligné l'importance du Congrès non seulement par son intérêt spécifique, mais également par la grande signification qu'il revêt pour l'Union européenne. En effet, le mouvement ouvrier, à travers ses trois composantes - chrétienne, socialiste et communiste -, a contribué à définir l'identité spécifique de l'Europe en ayant une incidence sur ses institutions, en déterminant à la fois l'identité de l'État et de ses valeurs, mais aussi en devenant, au-delà d'un simple facteur économique et social, un facteur de nature éthique et culturelle. La synergie entre les archives audiovisuelles européennes qui documentent l'histoire du mouvement ouvrier est donc très importante, non seulement pour renforcer la prise de conscience de la contribution déterminante apportée par le mouvement ouvrier à la définition de l'identité européenne, mais aussi pour une commercialisation commune de leurs matériels, qui sont encore trop peu vus, voire complètement ignorés. De même, impulser la circulation de ce patrimoine signifie en tirer des ressources pour pouvoir le sauver et combattre sa

perte.

En dernier lieu, Luciana Castellina communique aux participants le salut et la demande d'aide de la cinéaste hongroise Ibula Feket, laquelle, avec son peu de ressources personnelles, s'est mise en chemin tout autour de la Hongrie et des autres républiques du Centre et de l'Est de l'Europe à la recherche des matériels documentaires menacés de perte ou de vol. Voici donc un exemple de l'urgence du travail en commun qu'il y a lieu d'accomplir.

In opening the conference, Ms. Castellina underlined the labour movement's importance for the European Union. Its three branches - Christian, Socialist and Communist - have helped define Europe's identify by influencing institutions and the identity and values of the member states, and thereby becoming not only a socio-economic factor, but also an ethical and cultural factor. Synergy among the European audiovisual archives that document the history of the labour movement is thus very important not only to strengthen awareness of labour's contribution to Europe's identity, but also for jointly commercializing their collections, which are still far too little known. Boosting the circulation of these resources also means attracting the funds needed to save them.

Ms. Castellina also conveyed greetings and a request for help from the Hungarian filmmaker Ibula Feket, who with his scanty personal resources has been traveling through Hungary and the other nations of eastern and central Europe to save documentary materials from loss and theft. This is one example of the urgent joint work that still has to be done.

GIUSEPPE CHIARANTE
Vice presidente del Consiglio nazionale per i beni e le attività culturali

La classe operaia non va in paradiso

Sono particolarmente lieto (anche perché sin dalla sua costituzione ho avuto un rapporto molto stretto con l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, e per anni sono stato tra i suoi soci) di avere l'occasione di portare stamane il saluto e l'augurio, non solo mio personale, ma del Consiglio nazionale per i beni culturali, che è il massimo organo di consulenza e vigilanza tecnico-scientifica del Ministero per i beni e le attività culturali, per un positivo svolgimento di questa vostra importante iniziativa. Ma desidero subito aggiungere che più che un augurio, voglio esprimere il grande interesse che chiunque si occupi di cultura, e di politica per la cultura, non può certamente non avere per un incontro come questo: cioè un incontro tra gli archivi audiovisivi europei sul tema della storia del movimento operaio nel corso di questo secolo.

In particolare voglio sottolineare due ragioni che motivano il mio personale interesse. La prima ragione è che nel momento in cui giungiamo al termine del Novecento si avverte l'esigenza, almeno così a me sembra, di un ripensamento critico sulla storia e sulla realtà attuale della classe operaia e del movimento operaio: un ripensamento che da un lato vada al di là della visione in parte romantica e in parte apologetica che ancora non molti anni fa era quella dominante, ma che però d'altro lato non ceda a quella tendenza, che si è così diffusa in quest'ultimo decennio, a ritenere che questa storia rappresenti un capitolo ormai concluso. E ciò in conformità con la tesi della classe operaia come classe che ormai va scomparendo.

Ma questo è davvero un capitolo concluso, rispetto al quale si tratterebbe essenzialmente di voltare pagina per occuparsi invece del futuro? Io non sono di quest'opinione, non credo a ciò che molti sostengono, ossia che il lavoro operaio sia soltanto un soggetto molto marginale o addirittura quasi residuale della vicenda storica contemporanea: penso piuttosto che il vero problema sia quello di analizzare più a fondo di quanto sinora siamo stati capaci di fare i cambiamenti che sono avvenuti e che vanno ulteriormente avvenendo nella stratificazione sociale e nell'organizzazione del lavoro.

Sono però convinto che anche per chi parla di tendenziale marginalità operaia, nella nuova fase storica che si è aperta con la rivoluzione informatica e la globalizzazione dell'economia, anche chi parla di tendenziale marginalità non possa non proporsi, se vuole capire al di fuori di vecchi schemi le vicende di un secolo così drammatico e così contraddittorio, di fare criticamente i conti con la storia di quel fondamentale protagonista del Novecento che è stata la classe operaia con le sue lotte, le sue esperienze nella fabbrica, e fuori della fabbrica, le sue vicende sociali e politiche: fare i conti nel solo modo in cui ciò è possibile da un punto di vista critico, ossia ripartendo dall'analisi della realtà che sappia approfondire situazioni e problemi al di là di schemi ideologici che a lungo sono stati dominanti e la cui insufficienza e infondatezza appare ormai del tutto evidente.

Ho detto analisi critica della realtà: e qui sta, a mio avviso, il secondo fondamentale motivo di interesse di questo incontro. Nel senso che è vero in generale che per la storia del Novecento le fonti e le documentazioni visive assumono un'importanza che tende ormai ad essere in modo palese non meno rilevante, ed anzi per certi aspetti più rilevante, delle fonti scritte: ma a me sembra che questo sia particolarmente vero proprio per la storia della classe operaia, delle sue condizioni di vita e di lavoro, della sua esperienza storico-sociale e politica. Infatti, proprio perché la classe operaia è stato soggetto fondamentale della storia di questo secolo, essa è stata anche al centro del conflitto ideologico più aspro che ha attraversato il Novecento: e molte volte le fonti scritte sono più segnate, di quanto non siano le fonti visive, dai condizionamenti che derivano da tale conflitto ideologico. Certo anche le fonti visive, anche il documentario più realistico ci rappresentano una realtà mediata attraverso il punto di vista e la coscienza dell'autore: sono cose che voi sapete molto meglio di me. Ma ci sono realtà (per esempio la realtà della fabbrica o le condizioni di vita e di lavoro quali erano ancora non molti decenni addietro) che l'immagine visiva ci consente di cogliere, o ripensare, in un modo molto più incisivo ed efficace di quanto avvenga attraverso qualunque fonte scritta.

Proprio qui sta l'importanza dell'esistenza nei diversi paesi di una documentazione audiovisiva intorno alla storia del movimento operaio, che in molti casi non si ritrova o si ritrova solo molto parzialmente negli archivi pubblici. Questo fatto rende particolarmente significativo l'impegno di realizzare un programma quale è quello che mi pare voi vi proponiate di formulare e promuovere: ossia un programma comune tra gli archivi audiovisivi europei, privati e pubblici, intorno al tema della storia e della realtà operaia nel Novecento. Sono queste, a me sembra, le ragioni per le quali il Ministero per i beni e le attività culturali (che tra l'altro ha come fine istituzio-

nale proprio quello di stabilire un più stretto rapporto tra il bene culturale come memoria del passato e la produzione culturale che è rappresentativa della nuova realtà) deve guardare oggi con grande interesse a quegli istituti che operano in questo campo: deve cioè considerarli come istituti che sono non soltanto complementari ma coprotagonisti necessari dell'impegno di lavoro che è proprio degli archivi pubblici.

È in questo spirito che rivolgo l'augurio più caloroso, da parte del Consiglio nazionale per i beni e le attività culturali, per un proficuo svolgimento del vostro incontro.

Le sénateur Giuseppe Chiarante, Vice-Président du Conseil national pour les biens culturels et environnementaux, exprime ses voeux de bon travail au nom de cet organisme (qui est le principal organe consultatif technico-scientifique de son Ministère de tutelle), tout en soulignant l'intérêt de ce Congrès: que ce soit pour l'exigence, très ressentie aujourd'hui, d'une révision critique - c'est-à-dire allant au-delà de schémas idéologiques opposés désormais dépassés - de l'histoire de la classe ouvrière et de ses luttes, économiques, sociales et politiques au cours du XXe siècle, ou pour la contribution que les sources audiovisuelles peuvent apporter à cette révision, puisqu'elles sont dans de nombreux cas bien plus incisives et efficaces que les sources écrites pour décrire la réalité des conditions de travail et de vie de la classe ouvrière. D'où la valeur et l'intérêt de proposer un programme commun des archives audiovisuelles européennes, privées et publiques, afin de promouvoir la conservation, l'utilisation et la recherche d'un patrimoine documentaire aussi important pour l'histoire de notre siècle.

As vice president of the National Council for Cultural and Environmental Resources (the Ministry's principal advisory body), Sen. Chiarante wished the meeting well and underlined the reasons for its importance: the much-felt need to discard outdated ideological frames of reference and rethink the history of the working class and its economic, social and political struggles in the 20th century; and the contribution that audiovisual sources can make to this effort, because in many cases they are much more incisive and effective than written sources in portraying the working class's lives and jobs as they really are. Accordingly, he endorses the proposal for collaboration among Europe's public and private audiovisual archives in preserving, using and researching collections of such importance for 20th century history.

EUGENIO LO SARDO
Ispettore generale per i beni archivistici

Il documento audiovisivo e la conservazione della memoria

Porto i saluti del direttore generale degli Archivi di Stato, Salvatore Italia, che stamattina non è potuto venire per altri impegni e mi ha incaricato di rappresentare l'amministrazione archivistica. Vorrei esordire con dei ricordi personali, perché ho un rapporto particolare con l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Ho abitato per molti anni nello stesso palazzo e il mio balcone dava sull'ingresso della sede dell'allora Pci e dell'Archivio audiovisivo. Quando passavo nel cortile vedevo fervere i lavori dietro le finestre, con affascinanti macchinari, cuffie, registratori, piccoli schermi e facce interessanti. Ravvivavano la vita di un condominio piuttosto affollato, di un vero e proprio falansterio, con l'odore intenso dei cornetti la mattina e un vecchio portiere un po' tremolante che si affannava, in uno stranissimo e surreale cortile, a far crescere le piante più contorte e filiformi che abbia mai visto. La luce del sole non penetrava mai tra quei palazzi e quelle povere piante si sforzavano di allungarsi, senza quasi badare alla pericolosa sottigliezza del loro tronco. Al suolo non cresceva l'erba ma una specie di edera orizzontale che copriva a stento le zolle di terra. Anche l'ingresso del palazzo aveva qualcosa di futuribile, perché un architetto si era divertito a montare degli specchi a scacchiera, con il risultato che ci si vedeva sempre a metà, o la parte di sotto o quella di sopra, un calviniano cavaliere dimezzato, senza speranza di riunirsi.

Dietro le finestre, al lato sinistro entrando nel cortile, l'atmosfera cambiava, era attiva, energica, mi veniva voglia di prendere contatti, di chiedere cosa si facesse. Ma per un motivo o per un altro non vinsi una iniziale timidezza che mi faceva considerare tutto quello che era legato al cinema e alla televisione come qualcosa di elitario, di irraggiungibile. Certo gli spazi dell'Archivio erano evidentemente ristretti con una convivenza un po' forzata con il Pci e forse già allora si sentiva l'esigenza di trovare una sede adeguata per questa istituzione che raccoglie delle testimonianze così importanti per la storia del nostro paese e della sua anima democratica e di sinistra. Sarebbe ora il caso di cercare una sistemazione migliore e che di ciò si interessino le

istituzioni e lo stesso Ministero per i beni e le attività culturali, che qui rappresento. A Roma certo non è facile, tutti lottiamo per avere spazi e centralità. La capitale, sede di due Stati, di tre corpi diplomatici e di una infinità di istituti di cultura, biblioteche, archivi e altro, è un luogo in cui la competizione è molto alta. Come amministrazione degli Archivi di Stato siamo però più che interessati al mantenimento delle memorie, dobbiamo vigilare al riguardo, come ci prescrive la legge, e la documentazione cinematografica e audiovisiva è fondamentale per la storia recente.

Nei nostri archivi non conserviamo soltanto documenti cartacei o pergamenacei, ma ogni oggetto utilizzato per trasmettere una memoria o per chiarirne il senso, o ancora per verificarne l'autenticità: i sigilli, le bolle, i campioni di lana, di seta, di stoffa, le carte da gioco, le fotografie, le monete e tantissimi altri materiali che hanno contribuito, e contribuiscono a ricordarci il passato sono da noi custoditi. Ora la carta, il principale mezzo di memorizzazione insieme alla penna e all'inchiostro, sta arrivando al termine della sua gloriosa parabola storica.

È un processo che stiamo tutti subendo e insieme alimentando, quello della trasformazione tumultuosa dei sistemi di memorizzazione e di trasmissione delle memorie. In un articolo che pubblicai un paio d'anni fa per l'associazione Civita, ne riassumevo i termini cronologici:

«Agli inizi del XII secolo, quando la carta comparve in Italia portata dagli arabi, non pochi avanzarono dubbi e perplessità sull'uso di quel nuovo supporto. Era sottile, esile, cotonosa, si strappava facilmente e prendeva fuoco, in breve non reggeva il confronto con la più sicura pergamena. La sua economicità, pur tra mille diffidenze, ne assicurò il successo ma i sovrani o, per amor di precisione, le cancellerie ritennero opportuno vietarne l'uso per i documenti ufficiali. Ruggiero II ordinò addirittura nel 1145 di ricopiare su pergamena quanto scritto su carta e di distruggere gli originali. Federico II, dopo circa un secolo, ne proibiva l'uso per gli atti pubblici. Ora che la carta sembra avviata ad un lento ma deciso declino questa diffidenza che ne accompagnò gli esordi fa certamente sorridere e verso i nuovi supporti offerti dalla tecnologia si manifestano gli stessi dubbi espressi dai consiglieri dei re siciliani»[1].

Tutto il Novecento è stato attraversato da innovazioni tecnologiche nel campo della riproduzione delle memorie. Basta pensare all'avvento della penna biro, alla stessa invenzione della stilografica, che sostituiva il pennino

---

[1] E. Lo Sardo, *La soglia di Gutemberg:* machinae *e archivi*, in *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio,* a cura di P. Galluzzi e P. Valentini, Firenze, Giunti, 1997, p. 42.

e il calamaio (e i banchi di scuola ancora hanno il foro a destra in alto per alloggiarlo), poi le registrazioni magnetiche, il cinema ecc. ecc. Gli storici contemporaneisti del resto, nel loro quotidiano lavoro, non possono esaminare solo la documentazione cartacea ma devono analizzare tutto un insieme di documenti – i filmati, i documentari, i giornali, i telegiornali, le notizie diramate via radio – e in ultimo, e come prova, come testimonianza più diretta, apparentemente più veritiera, anche la carta manoscritta, la vecchia regina, che aiuta a formare il quadro complessivo di quella vicenda storica. Adesso, se noi dovessimo ricostruire gli ultimi avvenimenti politici, il cambiamento di governo, se in breve fossi uno storico contemporaneista, avrei il dovere di rivedere i filmati, di rileggere i giornali, di guardare i telegiornali e le varie dichiarazioni dei *leaders* politici. Ma, in verità, e prendetela per una *boutade*, se riuscissi a trovare il diario manoscritto di D'Alema, degli ultimi anni o dell'ultimo mese, penserei di essere arrivato più vicino alla verità; se poi avessi addirittura le registrazioni delle telefonate, che ne direste… sarebbe ancor meglio?

Quello che mi premeva dire è che il documento manoscritto rispetto ai telegiornali, ai documenti visivi, od altro aiuta a fissare le date, a formare la cornice. Può offrire una chiave di interpretazione, perché siamo abituati a leggere tra le righe, a interpretare. Si pensa sempre che se qualcuno ha lasciato una memoria scritta abbia inteso con essa raccontare la verità. Invece è sempre una particolare versione dei fatti, come si insegna agli studenti di storia, e non è detto che sia più vicina all'effettivo sentire in quel momento di quell'uomo politico. Ne sono testimonianza tanti diari lasciati da protagonisti dell'ultima guerra ed anche testi storiografici, come la storia della seconda guerra mondiale di Churcill, bel testo propagandistico, pieno peraltro di imprecisioni.

Ho personalmente utilizzato vari strumenti tra cui le fotografie, i cinegiornali e le bellissime riprese dell'Istituto Luce, per una mostra che facemmo sugli anni Trenta e Quaranta e sull'urbanistica italiana, intitolata *Divina geometria, modelli urbani degli anni Trenta*, in cui si tentava un raffronto tra le città realizzate in colonia e quelle costruite nelle terre di bonifica. Come storico dell'età moderna, non abituato a questo tipo di strumenti, non sapevo quali informazioni privilegiare. Ero naturalmente portato all'attenta analisi del documento scritto, dei testi dei protagonisti, degli architetti, dei burocrati e degli ingegneri. Ma mi accorsi presto che la documentazione visiva permetteva di cogliere aspetti che non si percepivano negli scritti. Perché il film spesso ha una capacità di sintesi notevolissima, sembra di entrare immediatamente nell'epoca, di ritornare indietro nel tempo. E grazie all'abilità tecnica dei registi – a quel taglio dell'immagine, a quella particolare ripresa, a quel

particolare primo piano – sembra che tutto scorra con fluidità. Certo l'affabulazione filmica ci inganna forse più dei testi scritti, ci dà meno tempo per riflettere, non possiamo soffermarci, rigirare, riguardare, porci delle domande e trovare risposte plausibili nei pochi minuti in cui scorrono i fotogrammi. Tornando all'esempio delle città degli anni Trenta e ai protagonisti di quell'epoca, più di una volta mi sono soffermato su delle frasi di Marcello Piacentini, il maestro di un'intera generazione di architetti, e mi chiedevo: perché ha fatto questa affermazione? Aveva degli interessi economici, di prestigio o era convinto di quello che diceva? In breve leggendo i testi si ha forse una visione meno complessiva, ma sembra di avere più tempo per penetrare nello spirito di determinate operazioni, per svelarne certi lati oscuri, certe cose non dette, certe ideologie più profonde che anche il film rivela, ma tendiamo ad assorbire con minore capacità critica. Quando poi si tratta di manoscritti non destinati alla divulgazione, nella maggior parte dei casi sembra di essere ancora più vicini alla verità. Ma senza le immagini oggi non si può far storia. Quindi il tema degli archivi audiovisivi, per noi come amministrazione e come Ministero per i beni culturali, è importantissimo. Al proposito volevo citare un lavoro di grande rilievo che si sta svolgendo in questi anni e che ha molto a che fare anche con la nascita del movimento operaio italiano nel secondo dopoguerra. È un progetto che gli Archivi di Stato stanno portando avanti con grande determinazione: la riproduzione dei microfilm della Commissione alleata di controllo, cioè di quella Commissione che dettò la rinascita dell'Italia nell'immediato dopoguerra. Lì è contenuta la storia di quel patto di ferro che si è stretto in quegli anni ed è perdurato fino ai giorni recenti, fino alla caduta del muro di Berlino, nel 1989, anno in cui si aprirono delle crepe vistose in quell'edificio così accuratamente sigillato. È un patrimonio documentario enorme che ci è venuto dagli Stati Uniti d'America, di circa diecimila bobine, di documentazione che va dal 1943 al 1947. Immagino che ci sia tutto, cioè tutto quello che noi vorremmo sapere: sul governo della Sicilia dopo lo sbarco alleato, sull'arrivo di Lucky Luciano a Napoli, sui patti tra camorra e alleati e così via, e molte altre cose che gli archivi americani ci svelano giorno per giorno, anche con i loro bellissimi filmati. Queste bobine sono state acquisite in Italia, seimila sono già riprodotte e si pone per esse, come per i film, il problema della conservazione materiale. Si sta procedendo, come la tecnologia suggerisce, con il riversamento delle pellicole su Cd Rom. Il Cd Rom permette infatti delle cose che la pellicola non consente: leggere un microfilm è molto noioso, dà fastidio agli occhi, si spera invece che il Cd Rom possa almeno per un po' sostituire il vecchio microfilm; permettere a costi minori una riproduzione con altre tecnologie che man mano si possano presentare e che offrano delle garanzie

maggiori di conservazione e di velocità di ricerca. Su questo argomento dovremmo aprire un tavolo comune, discutere tutti sui sistemi di conservazione delle pellicole, e non permettere che vadano perse, come è accaduto a molti film degli anni Venti e Trenta. La storia del muto italiana è già ora in gran parte irricostruibile. È un vero delitto perché il cinema è un tassello centrale della nostra cultura e, come la storia del movimento operaio, è un po' la caratteristica dell'Europa nel Novecento, uno dei suoi tratti salienti.

Quando si è lontani ci si rende appieno conto dell'intimo rapporto esistente tra mondo occidentale (con tutti i suoi aspetti negativi e positivi) e cinematografia. Nel mese di marzo mi trovavo a Gondar, in Etiopia, una città che è stata in parte costruita e progettata da un architetto italiano, Gherardo Bosio, nel '36. Al centro della città c'è un cinema enorme, un cinema da novecento posti per una cittadina di diecimila abitanti; e questa presenza del cinema, di una sala così grande in una zona in cui quasi dappertutto manca la luce elettrica, l'acqua, i servizi, è straordinaria. Certo allora quella costruzione aveva fini propagandistici. Il regime attraverso queste sale cinematografiche manifestava la sua retorica. Adesso però quel cinema è ancora lì e quello che mi ha emozionato maggiormente è vedere che c'erano delle antiche pizze cinematografiche abbandonate nella sala di proiezione con molti nomi di film italiani risalenti agli anni Quaranta. Forse riaccendere la luce del proiettore, far vedere le grandi distese azzurre, le immense navi che lo solcano, a gente degli altipiani che non ha mai visto il mare, che a stento conosce gli aerei e non ha visto l'uomo arrivare sulla luna, può costituire un piccolo grande gesto di amicizia, di fratellanza. E di questi gesti se ne sente un enorme bisogno: la solidarietà era nello spirito laico del movimento operaio le cui tradizioni, le cui memorie, è nostro compito far vivere oltre che conservare.

Eugenio Lo Sardo transmet les salutations du directeur général des Archives d'État, Salvatore Italia, en tant que représentant de l'Administration des Archives, et souligne l'importance fondamentale que revêt la documentation cinématographique et audiovisuelle pour l'histoire récente. Les Archives d'État ne conservent pas seulement des documents sur papier ou parchemin, mais aussi tous les objets utilisés pour transmettre une mémoire et en clarifier le sens, ou encore en vérifier l'authenticité. Or, dans le processus tumultueux de transformation des systèmes de mémorisation et de transmission des mémoires, il est aujourd'hui évident que le papier arrive au terme de sa glorieuse parabole historique.

Les historiens contemporains doivent donc élargir leurs horizons en examinant tout un ensemble de documents, parmi lesquels des films, des documentaires, des journaux,

des actualités télévisées, des informations communiquées via radio et, en dernier lieu, de la documentation écrite, témoignage plus direct s'il en est, plus vrai en quelque sorte. Le document manuscrit aide à fixer les dates, à tracer un cadre et peut offrir une clé d'interprétation, puisque nous sommes habitués à lire entre les lignes, à interpréter. Toutefois, de nos jours, on ne peut plus faire l'histoire sans les images.

Le thème des archives audiovisuelles est d'une extrême importance tant pour l'Administration compétente que pour le Ministère des Biens culturels. En effet, ces dernières années, les Archives d'État travaillent à la mise en oeuvre d'un grand projet, à savoir la saisie des microfilms de la Commission alliée de contrôle, qui accompagna la renaissance de l'Italie dans l'immédiat après-guerre. C'est un patrimoine documentaire énorme, qui rassemble environ 10.000 bobines de microfilms sur la période 1943-1947, pour lequel se pose, comme pour les films, le problème de la conservation matérielle des pellicules. Entre-temps, elles seront donc saisies sur Cd Rom, pour permettre une plus grande rapidité de recherche et, à l'avenir, une reproduction à des coûts bien inférieurs.

Une table ronde devrait être mise en place pour débattre de cette question, car les pellicules cinématographiques se détériorent très vite. Or ce serait un véritable délit que de les perdre, puisque le cinéma est un élément central de notre culture et, tout comme l'histoire du mouvement ouvrier, l'un des événements marquants de l'Europe du XXe siècle.

Mr. Lo Sardo, representing the Italian State Archives, conveyed the greetings of Salvatore Italia, the Director General. He emphasized the fundamental importance of film and audiovisual documentation for recent history. The State Archives preserve not only paper and parchment documents, but all kinds of objects used to communicate or clarify or verify the authenticity of a message. In the tumultuous process of change in storage and communication systems, it is clear that paper is reaching the end of its glor-ious history.

Contemporary historians must widen their horizons and examine films, newspapers, newscasts, and - as the most direct and in some ways most truthful - hand-written documentation, which helps to fix dates and provide background. It can offer a lens for interpretation, because we are used to reading between the lines. But today it is impossible to write history without using images.

The State Archives and the Ministry of Cultural Resources attach great importance to audiovisual archives. For several years the administration has been working on a major project involving the acquisition of microfilms on the activities of the Allied Control Commission, which oversaw the rebirth of Italy after World War II. The collection is huge - around ten thousand microfilm reels of documents from 1943 to 1947 - and the Archives have to cope with the problem of its preservation. The microfilms are being transposed to Cd Rom to enable faster research and, in the future, low-cost reproduction.

Film degrades rapidly, and the problem of preserving it should be discussed jointly. The cinema is a central element in our culture and, like the history of the labour movement, one of the salient features of 20th century Europe; it would be a crime to lose such documents.

ANTONIO PIZZINATO
Senatore. Segretario generale della Cgil dal 1986 al 1988.

Lavoro: il valore della documentazione audiovisiva

Desidero innanzi tutto esprimere all'Archivio audiovisivo il mio compiacimento per questa iniziativa di carattere europeo; essa consente una riflessione sul valore della documentazione fotografica e audiovisiva allo scopo di conoscere e studiare sia le condizioni di lavoro che l'azione per il loro cambiamento. Desidero inoltre ringraziare i promotori per l'invito e per l'opportunità che mi è offerta di svolgere alcune brevissime considerazioni al riguardo.

Si riflette su un secolo di storia operaia, il quale ha visto modificazioni così profonde e strutturali del lavoro e della composizione sociale della classe operaia che, se non avessimo la documentazione fotografica e audiovisiva, sarebbe difficile comprenderle e rappresentarle nei vari momenti, e comprendere le caratteristiche e i valori insiti nel lavoro.

Un secolo, quello alle nostre spalle, in cui – con una rapidità senza precedenti nella storia – si è passati dal prevalere del lavoro agricolo a quello industriale ed ora vede la maggioranza dei lavoratori impegnati nelle attività terziarie e dei servizi. Il lavoro manuale è progressivamente sostituito dai lavori a prevalente impegno intellettuale, i quali si possono svolgere anche a distanza attraverso l'informatica o il telelavoro. Le grandi concentrazioni operaie che hanno fatto la storia di questo secolo, il lavoro parcellizzato di tipo fordista, come ci venne stupendamente rappresentato da Charlie Chaplin in *Tempi moderni*, si riduce sempre più, anche se non scompare: non siamo, a mio parere, al post-fordismo.

La grande impresa viene sostituita progressivamente dalla piccola impresa diffusa, dai laboratori, dalle aree sistema e dalle aziende a rete. Mi si consenta un solo esempio, quello della città dove vivo, Sesto San Giovanni: era il quinto centro industriale del nostro paese e ora le grandi fabbriche non esistono più; al loro posto vi sono centinaia di migliaia, milioni di metri quadrati di capannoni industriali dismessi; dove prima vi erano concentrati quarantamila operai, ora vi sono un migliaio di piccoli laboratori ed imprese. Senza una documentazione cinematografica (e a questo riguardo, pur-

troppo, vi sono solo degli spezzoni di documentario), è incomprensibile immaginare com'era questa "città operaia" non tanti decenni fa, anzi ancora meno di un decennio fa.

La globalizzazione economica, produttiva e finanziaria, le nuove tecnologie rendono oggi possibile scegliere in tempo reale quali prodotti o parti di essi produrre, dove – non solo in diverse aziende più o meno grandi, come prima ricordavo, ma anche collocate in vari continenti del globo – e contemporaneamente come produrre, se il prodotto completo o solo dei componenti, e in quale parte del mondo è più conveniente farlo, quel dato giorno o mese.

In altre parole, sono celermente cambiati i soggetti, i lavoratori, la classe operaia; sono cambiati l'obiettivo del loro lavoro, i beni da produrre, le modalità di svolgimento delle attività, da bracciante agricolo ad operaio delle linee di montaggio a tecnici informatici.

Nel determinare questi cambiamenti hanno avuto un peso enorme le scoperte scientifiche e tecniche, con i conseguenti mutamenti delle strutture economiche e produttive, ma questi mutamenti sono a loro volta anche il frutto e il risultato dell'azione sociale, delle lotte e delle conquiste dei lavoratori e della classe operaia. Voglio sottolineare, cioè, che i lavoratori con la propria lotta ed azione sociale, con la lotta politica, hanno determinato sia il mutamento del contesto, delle strutture dei processi economici e sociali, ma contemporaneamente, quale risultato, hanno determinato anche il mutamento di se stessi. Credo che questo sia un elemento da non sottovalutare.

Sono tali processi che evidenziano, a mio parere, il valore che ha la documentazione audiovisiva oltre che quella fotografica: solo essa, come è stato sottolineato, ci può dare anche visivamente i volti, le emozioni, il mutare dei soggetti medesimi; essa è indispensabile per meglio comprendere la condizione lavorativa nelle varie fasi e passaggi storici e per correttamente interpretare i mutamenti intervenuti, le conquiste realizzate sul piano sociale e politico.

Un momento di grande rilievo – per fare alcuni esempi di questo concetto che sta alla base delle mie brevissime considerazioni – in questo secolo, lo ha avuto nella storia operaia il '68, con le sue lotte sia studentesche che operaie. Ma sarebbe possibile oggi, domani cogliere nel profondo le differenze fra il "maggio francese" e l'"autunno caldo" italiano se non avessimo a disposizione un'ampia documentazione audiovisiva? Ricordo, fra i tanti film documentari, *Contratto* di Gregoretti, che magistralmente rende percepibile il clima sociale, le forme di lotta, lo spuntare, il consolidarsi, il crescere della democrazia operaia in quei momenti, per certi aspetti drammatici, che segnarono una fase della storia del nostro paese.

Riandavo con la memoria a quella esperienza (che vissi direttamente, in rapporto anche con Gregoretti, perché per tanta parte il film fu girato dove, in quelle settimane, dirigevo le lotte del movimento sindacale), partecipando, qualche settimana fa, alla manifestazione per la celebrazione del cinquantesimo anniversario delle lotte mezzadrili nella Bassa friulana per l'applicazione nel 1948 del Lodo De Gasperi, cioè l'intesa sul riporto in mezzadria. Fu quella una lotta durissima: cortei, manifestazioni, scioperi generali, invasione di ville dei proprietari terrieri, arresti di lavoratori, carcere, successive sentenze del tribunale che assolveva i mezzadri, i braccianti e i dirigenti sindacali. Una grande lotta che portò alla stipula di un accordo che, da un lato, portava benefici ai mezzadri protagonisti di questa lotta, ma dall'altro portava nuova occupazione anche ai disoccupati.

In occasione del 50° anniversario di quella lotta, si è prodotto un documentario appunto sul *Lodo De Gasperi*, con interviste ai suoi protagonisti. Esso la ricostruisce nelle varie fasi, però non si rivive il clima di quei giorni, non ci permette di comprendere il contesto, di rivedere dal vivo la partecipazione a quella esperienza, ad esempio, del giovane Pier Paolo Pasolini, che da essa ha tratto ispirazioni e ad essa ha dedicato il suo primo libro, che originariamente aveva per titolo appunto *Lodo De Gasperi* e che poi in corso di stampa, su proposta dell'editore, fu modificato ne *Il sogno di una cosa*. Ecco, questo è solo un esempio di che cosa rappresenta e del valore che ha la documentazione audiovisiva e la perdita che ne deriva quando non è possibile utilizzarla.

Per fare un altro esempio, è ricorso recentemente il centenario del primo «patto per la monda». Si tratta di un accordo sindacale che, dopo dure lotte, sul finire del secolo scorso, per la prima volta fissa in un accordo sindacale l'orario di lavoro in otto ore giornaliere, oltre che una serie di altre norme, tra le quali l'obbligo per il datore di lavoro di distribuire gratuitamente il chinino alle mondariso e di servire ad esse un pasto caldo giornaliero. L'accordo anticipa di un quarto di secolo la legge del 1923, che fissa appunto l'orario di lavoro a otto ore giornaliere e quarantotto ore settimanali. A questo proposito, quale differenza passa fra quella esperienza – basti ricordare la canzone «se otto ore vi sembran poche… ecc.» – e l'attuale azione dei lavoratori per la conquista delle trentacinque ore? Quale momento istruttivo potrebbe essere, per l'insieme della collettività, oltre che per i lavoratori, avere a disposizione un documentario su quella lunga lotta.

Certo, ciò che ad esempio colpisce di più e maggiormente è che di quella lotta e in quella lotta, come in molti altri episodi, decisivo e determinante fu il ruolo di apripista, mi si passi l'espressione, che hanno avuto le donne. Ciò vale non solo per le mondariso, ma anche per le filandaie, le operaie

tessili e potrei continuare nell'elenco, ma non sempre questo ruolo, la capacità di iniziativa di lotta e di resistenza delle lavoratrici, è conosciuto, riconosciuto e misurato.

A questo riguardo, sulle mondariso, una professione ormai scomparsa in Italia, certamente vi è il bellissimo film di De Santis *Riso amaro*, ma purtroppo non si dispone oggi di una documentazione audiovisiva su quella fase, su quelle lotte e conquiste che segnarono un momento molto alto della storia sociale italiana e del ruolo avuto dalle lavoratrici. È un deficit di documentazione a cui non si potrà compiutamente porre rimedio neanche con un'importante iniziativa in corso di realizzazione da anni nel Vercellese, per dare vita ad un museo della risaia ristrutturando una vecchia cascina che veniva utilizzata come dormitorio per le mondariso.

La documentazione audiovisiva sul lavoro, sulle lotte sociali e sindacali, acquista quindi un sempre più grande valore e significato, in questa fase di trasformazione epocale della stessa natura e concezione del lavoro. È per questo, e vado a concludere, che è necessario compiere uno sforzo straordinario di raccolta, produzione, sistematizzazione e conservazione della documentazione sul lavoro e sulle lotte dei lavoratori.

Pur tra molte difficoltà nei decenni Settanta e Ottanta si era registrato il sorgere, lo svilupparsi, l'estendersi di centri di raccolta e di documentazione, di archivi storici sul lavoro e sulle lotte; ma è doveroso sottolineare – mi sembra che questo richiamasse prima Luciana Castellina – che, a fronte di difficoltà finanziarie, in questi ultimi anni i primi ad essere stati sacrificati sono proprio i centri di documentazione, con la dispersione, se non la distruzione in molti casi, di preziose e non più recuperabili raccolte di materiali e documenti.

Auspico, quindi, che questo incontro europeo degli archivi audiovisivi favorisca l'inversione di tale tendenza e serva a rilanciare la funzione e il ruolo dei centri di documentazione e di riproduzione audiovisiva sulle tematiche del lavoro.

Alla realizzazione di tale obiettivo devono essere sì chiamate innanzi tutto, per l'importanza del ruolo che esse hanno, le organizzazioni sindacali, ma io ritengo che un'attenzione più consistente debba essere dispiegata dalle strutture pubbliche, come richiamava con forza anche il sen. Chiarante, con un impegno sia su scala nazionale sia a livello comunitario. Sebbene oggi la mia funzione sia diversa da quella che ho avuto negli anni passati, a sostegno di questo obiettivo, come del resto feci nel passato in rapporto con la realizzazione dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, andrà il mio impegno a livello dell'iniziativa parlamentare.

Ce congrès nous offre l'occasion de réfléchir à la fois sur la valeur de la documentation photographique et audiovisuelle et sur un siècle de l'histoire ouvrière, qui a vu des modifications si profondes de la structure du travail et de la composition sociale des classes ouvrières que, si nous ne disposions d'aucun document photographique et audiovisuel pour témoigner, il nous serait bien difficile de les comprendre et de nous en représenter les différentes étapes, ou encore d'appréhender les caractéristiques et les valeurs propres au travail.

Pour ne citer qu'un exemple, Sesto San Giovanni, qui fut un temps le cinquième centre industriel de notre pays, se distingue aujourd'hui par les centaines de milliers de mètres carrés de hangars à l'abandon et de friches industrielles qui ont remplacé les grandes usines d'antan. Donc, sans documentation cinématographique (et signalons malheureusement que nous n'avons que des fragments de documentation filmée), il serait maintenant inconcevable de nous représenter ce qu'était cette "ville ouvrière" il y a tout juste 10 ans.

Ce sont des processus de ce genre qui soulignent la valeur de la documentation audiovisuelle plus encore que celle photographique, puisque seule elle sait nous restituer les visages, les émotions, les mutations des sujets eux-mêmes, en nous aidant à interpréter correctement les changements intervenus et les conquêtes remportées au plan social et politique.

Ainsi, la vaste documentation audiovisuelle disponible sur 1968 nous permet de mieux saisir en profondeur les différences entre le "mai 68 français" et l' "automne chaud" italien. En revanche, à titre d'exemple, il est dommage que nous ne disposions pas du moindre document filmé sur les très dures luttes menées en 1948 par les métayers dans le Bas-Frioul, pour l'application de l'Arrêté De Gasperi, ou encore, en remontant plus loin dans le temps, sur le combat des ouvrières dans les rizières pour conquérir, il y a environ un siècle, la journée de travail de huit heures, un événement où les femmes se retrouvèrent, comme en de nombreuses autres occasions, à la tête du mouvement ouvrier.

Il nous faut donc déployer un effort extraordinaire pour collecter, produire, ordonner et conserver la documentation audiovisuelle existant sur le travail et sur les luttes des travailleurs.

Certes, vu l'importance du rôle qui est le leur, les organisations syndicales doivent aussi être impliquées dans la réalisation de cet objectif, mais les structures publiques doivent accorder une attention plus soutenue en s'engageant autant à l'échelle nationale que communautaire.

This conference is an occasion for reflecting on the value of photographic and audiovisual documentation and on a century of labour history. The changes this century has witnessed in work and in the social makeup of the working class are so far-reaching that without photographic and audiovisual documentation we would be hard put to understand and describe them, or understand the characteristics and values inherent in work.

To take just one example, Sesto San Giovanni used to be the fifth largest industrial centre in the country; today its huge factories have been replaced by hundreds of thousands of square metres worth of abandoned industrial buildings. Without film documen-

tation (unfortunately only fragmentary footage), we could not imagine what this "workers' city" was still like less than a decade ago.

These developments exemplify the value of audiovisual and photographic documents. They show us actual people's faces and emotions, and how they change, and help us to correctly interpret the changes and the advances won on the social and political plane.

Thus the abundant audiovisual documentation available on 1968 enables us to grasp the differences between France's May and Italy's "hot autumn". By contrast, we have no film documents on the very tough fight put up by the Friuli farm workers in 1948 to have the De Gasperi award enforced, or - going back to a century ago - on the struggles of the women ricepickers who won the eight-hour day: an episode which, like so many others, put women in the forefront of the labour movement.

This is why we need to make extraordinary efforts to collect, produce, arrange and preserve audiovisual documentation on work and the workers' struggles.

The unions naturally have to do their part, but public organizations too should pay more attention to this need, undertaking commitments on both the national and the EU level.

LILLY WILCOX-POULSEN*
Head of the Documentation Service.

The European Trade Union Institute

I am very pleased to have the occasion to present the European Trade Union Institute (ETUI), based in Brussels.

In order to give you a clear overview of our organisation and its activities, I shall start with a presentation of the European Trade Union Confederation (ETUC).

The European Trade Union Confederation was created in 1973, and is thus celebrating its 25th birthday this year. It is an organisation with 63 affiliated member organisations from 28 countries. Members also include 14 industry committees.

To mark the ETUC's 25th anniversary, the ETUI will publish a special series of four books.

Three specialised institutes are also part of the overall ETUC structures. There is a specialised institute for health and safety standards (TUTB), an institute specialising in trade union training and education – The European Trade Union College (ETUCO) – and, lastly, the European Trade Union Institute (ETUI), which is the research instrument of the ETUC.

The ETUI was set up in 1978 by the ETUC as its study and research centre in the socio-economic and industrial relations fields.

The main activities of the ETUI are research and arranging conferences, seminars and workshops on subjects of interest to the trade union movement. It co-operates via network with a number of similar organisations as well as universities in the various countries.

At the present time the ETUI has a staff of 23.

The ETUI plays an important role in the provision and dissemination of information. To this end, it publishes research reports, annual reports such as *Collective Bargaining in Western Europe,* the ETUI Yearbook, and its quarterly journal, «Transfer».

This naturally brings me to the question of more direct relevance for this seminar, namely labour history and audio visual archives.

The ETUI Documentation Centre was set up at the same time as the

Institute, and today represents a unique source for people interested in trade unionism, industrial relations and to a growing extent labour history.

The Centre holds an important collection of trade union publications and journals. This also includes a microfiche collection covering the period from 1984 to the present.

In addition the Centre has created a bibliographic reference database. This currently contains 12,000 entries, approximately 50% of which are references to selected articles taken from our holding of specialised period-icals and journals.

The other half is book references. The database covers a wide range of subject areas, including trade union developments, IR, social dialogue, equality… to mention but a few.

The Documentation Centre is at present preparing a web version of its database. This will be searchable via the ETUI web site, currently under construction, and due for completion, we hope, within the first quarter of 1999.

Just a few final remarks on the state of the ETUC and ETUI archives. The ETUC has transferred its archives to the International Institute of Social History in Amsterdam. As far as I know, this does not include any kind of AV material. An inquiry about the use of AV material in general by the ETUC, shows that up till now this has been very little used. (Video of an ETUC action day and filming of a congress). The future of the archives of the ETUI has yet to be discussed. Here again, I can confirm that no official AV material has been produced.

To sum up, I believe that the ETUC, which has an important place in the history of the labour movement, should become an active partner in any project aiming at the conservation and dissemination of this topic.

Well, this leaves space for a concluding positive remark, which is that I very much hope to take back from this seminar inspiration and ideas for the development of AV materials.

I thank you for your attention.

L'Istituto sindacale europeo è stato istituito nel 1978 dalla Confederazione sindacale europea, a sua volta creata nel 1973 e comprendente 63 associazioni di 28 paesi.

L'Istituto è un centro di studio e di ricerca sulle questioni socio-economiche e sui rapporti fra sindacati ed industria. In collaborazione con organizzazioni affini ed università, l'Istituto organizza workshop, convegni e seminari su argomenti relativi al movimento sindacale; cura inoltre la divulgazione mediante la pubblicazione di studi, monografie e della rivista trimestrale «Transfer».

Il Centro di documentazione dell'Istituto possiede una notevole raccolta di pubblicazioni e bollettini sindacali, nonché una collezione di *microfiches* dal 1984 ad oggi.

Il database bibliografico contiene attualmente 12.000 voci su argomenti quali i rapporti fra sindacati ed industria, l'evoluzione del movimento sindacale, il dialogo sociale, ecc., e sarà accessibile via Internet sul sito dell'Istituto stesso.

La Confederazione sindacale europea ha trasferito i suoi archivi all'Istituto internazionale di storia sociale di Amsterdam, ma non possiede alcun materiale audiovisivo, mezzo usato assai raramente dalla Confederazione (per es., per filmare qualche congresso) e per nulla dall'Istituto.

Dato il posto importante occupato dalla Confederazione nella storia del movimento operaio, è auspicabile che in futuro collabori attivamente nella conservazione e disseminazione di materiale sull'argomento, e che questo convegno sia fonte di ispirazione per una propria produzione audiovisiva.

L'Institut syndical européen a été institué en 1978 par la Confédération syndicale européenne, créée à son tour en 1973 et comprenant soixante-trois associations de 28 pays.

L'Institut est un centre d'études et de recherche sur les questions socio-économiques et sur les rapports entre les syndicats et l'industrie. En collaboration avec des organisations connexes et universitaires, l'Institut organise des ateliers, des congrès et des séminaires sur les arguments relatifs au mouvement syndical; il s'occupe également de divulguer des études et des monographies en les publiant, ainsi que la revue trimestrielle «Transfer».

Le Centre de documentation de l'Institut possède une importante collection de publications et de bulletins syndicaux, outre une collection de microfiches allant de 1984 à aujourd'hui.

La base de données bibliographiques contient actuellement 12.000 articles sur des arguments tels que les rapports entre les syndicats et l'industrie, l'évolution du mouvement syndical, le dialogue social, etc., et elle sera accessible via Internet sur le site de l'Institut.

La Confédération syndicale européenne a transféré ses archives à l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam, lesquelles ne contiendraient aucun matériel audiovisuel, un moyen plutôt rarement utilisé par la Confédération (sauf, par exemple, pour filmer quelques congrès) et pas du tout par l'Institut.

Vu la place importante qu'occupe la Confédération dans l'histoire du mouvement ouvrier, il serait souhaitable, à l'avenir, qu'elle collabore activement à la conservation et à la dissémination de matériel sur ce sujet, et que ce congrès puisse devenir source d'inspiration pour une production audiovisuelle autonome.

GUGLIELMO FESTA
Coordinatore Archivi storici Cgil

La necessità di una prospettiva europea

Ringrazio l'Archivio audiovisivo di avermi invitato a questo incontro e, a nome della Cgil, devo esprimere un vero compiacimento per l'organizzazione di quella che mi pare essere la prima vera iniziativa di confronto fra gli archivi, gli istituti culturali e storici che fanno riferimento alla storia del movimento operaio europeo.

Questa occasione di confronto consente non solo di scambiarci informazioni e notizie assai utili per il nostro lavoro, che è di per sé un elemento fortemente positivo, ma anche di far decollare la proposta che poi sta al centro di questa iniziativa.

La Cgil è fortemente interessata alla proposta di costruzione di una rete europea degli archivi audiovisivi e siamo interessati non solo a partecipare direttamente alla sua realizzazione, ma anche a offrire una concreta collaborazione affinché l'obiettivo sia raggiunto in tempi realisticamente brevi.

Infatti, noi troviamo una forte coerenza fra il progetto, che viene qui proposto e lanciato, e le scelte che la Cgil da poco più di un anno a questa parte sta compiendo sul tema della propria memoria storica, che è poi fortemente intrecciata con quella del movimento operaio italiano. Stiamo scegliendo finalmente con grande convinzione la strada di una forte valorizzazione dei nostri archivi storici.

Molti di voi, in particolare gli operatori di altri istituti del nostro paese, sono a conoscenza delle nostre iniziative assunte in questa direzione, ma voglio sottolineare questo aspetto soprattutto per i nostri amici stranieri.

La Cgil, che è la più grande organizzazione sindacale confederale del nostro paese, ha un patrimonio storico documentario di grandissimo rilievo: è un patrimonio prevalentemente cartaceo ma è costituito anche da materiale audiovisivo. Devo dire che su questo versante quello che ha funzionato in termini positivi in questi anni è stato il nostro rapporto con l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico italiano, ai cui organismi e alle cui attività noi partecipiamo con grande interesse e con il quale abbiamo realizzato in questi anni alcuni momenti molto concreti di collaborazione.

La Cgil, oltre ad avere un archivio nazionale ed una biblioteca nazionale,

la cui nuova sede è stata inaugurata pochi mesi fa, nel giugno del 1998, ed è stata intitolata a Luciano Lama, in occasione del secondo anniversario della sua morte, ha censito ad oggi altri ventotto archivi storici di varie dimensioni, che sono archivi storici di categorie nazionali, locali, di Camere del lavoro, di strutture regionali, gestiti direttamente o in collaborazione con altri istituti storici e fondazioni culturali. Il limite che abbiamo registrato in questi anni nei confronti del nostro grande patrimonio, è stato quello di affidare la valorizzazione e il riordino di queste strutture al prezioso impegno volontaristico di nostri operatori, senza una scelta politica di valorizzazione complessiva di questo patrimonio, che andasse al di là di impegni episodici. Da un anno ci stiamo muovendo in una direzione diversa, che è quella di creare una rete fra tutti i nostri archivi storici, attraverso l'utilizzo di adeguate tecnologie, partendo dal nostro archivio nazionale, e da alcune regioni quali la Lombardia e l'Emilia Romagna, che hanno un patrimonio storico di grande rilievo. Pensiamo, nel prossimo mese, di dar vita ad un sito Internet nell'ambito del sito della Cgil, che metta in rete i nostri archivi storici partendo dai dati relativi alle loro caratteristiche essenziali. Riteniamo infatti che per entrare in rete con altri soggetti sia indispensabile intanto costruire una nostra rete, come prima tappa di un processo che ci possa portare, nel nostro paese, alla realizzazione di una rete degli archivi storici del lavoro.

Per la realizzazione di questa prima tappa abbiamo deciso di presentare un progetto nell'ambito del programma «Parnaso», che è stato ideato dal Ministero per i beni e le attività culturali e dal Ministero dell'università e della ricerca scientifica. Il progetto ha l'obiettivo di produrre un programma informatico che sia in grado di far dialogare soggetti che hanno avviato processi di informatizzazione attraverso software non compatibili. Di questo progetto, dei suoi contenuti tecnologici, parlerà più diffusamente nel suo intervento il nostro amico Enrico Rendina, del Centro per la ricerca e lo sviluppo di metodologie e applicazioni di Archivi storici del Consorzio Roma Ricerche, con il quale noi stiamo attivamente collaborando da tempo.

Ho voluto sottolineare questo aspetto degli archivi storici del lavoro, perché noi pensiamo di partire certamente dagli archivi sindacali per quello che rappresentano, rispetto al tema del lavoro, ma non vogliamo chiuderci soltanto in questa logica; noi riteniamo infatti che una rete di questo tipo, che poi possa diventare punto di rete anche rispetto alla prospettiva europea, deve collegare non solo gli archivi sindacali ma anche importanti archivi di carattere aziendale. Penso al rilievo che ha avuto e che ha l'archivio dell'Iri, ma penso anche all'archivio dell'Ansaldo di Genova, e ad altre iniziative che si sono sviluppate su questo versante a livello aziendale. Ritengo che la rete dovrebbe coinvolgere anche importanti soggetti di carattere istituzionale:

penso al Cnel con la sua importantissima banca dati sulla storia della contrattazione. Pensiamo quindi ad un progetto di costruzione di rete che partendo dall'esperienza, dalla qualità del materiale che è depositato negli archivi sindacali si possa poi aprire complessivamente a tutti questi soggetti.

Concludo il mio intervento dicendo che la ragione politica che motiva questa scelta della Cgil parte da una convinzione, maturata con difficoltà nella nostra organizzazione. Il lavoro del sindacalista è fortemente condizionato dalla quotidianità, dalla necessità di fare i conti con la realtà, è un lavoro che purtroppo indulge poco alla riflessione storica di breve, medio e lungo periodo.

Per questo è importante acquisire la convinzione che riflettere sulla nostra memoria storica è una condizione importante per definire meglio la nostra identità, un'identità che si deve consolidare anche nella prospettiva di carattere europeo. Dobbiamo sempre di più operare affinché la nostra memoria storica, oltre ad essere un'esperienza da offrire all'attenzione degli studiosi, degli storici, degli studenti universitari, diventi uno strumento di lavoro per chi oggi è chiamato a confrontarsi con le inedite scommesse che derivano dalle profonde modifiche del mondo del lavoro.

Per queste ragioni siamo fortemente interessati al progetto e alla proposta che qui vengono avanzati dall'Archivio audiovisivo e ad aprire un confronto con le altre organizzazioni sindacali, con gli altri istituti culturali a livello europeo, perché non c'è dubbio che lo sforzo che noi stiamo compiendo a livello nazionale potrà essere completato soltanto nel momento in cui, anche per i nostri archivi storici, riusciremo a far prevalere una prospettiva di carattere europeo, che a noi pare assolutamente indispensabile.

La Cgil (Confédération Générale Italienne du Travail) est fortement intéressée par cette proposition de construction d'un réseau européen des archives audiovisuelles, puisqu'elle est cohérente avec les choix que la Confédération syndicale a décidés depuis plusieurs mois, à savoir valoriser fortement son patrimoine historique, qui regroupe sa bibliothèque nationale, ses archives historiques centrales et plus de 28 archives historiques des Chambres de travail et des Fédérations catégorielles nationales et locales. La mise en oeuvre d'un site Internet est déjà en chantier, qui se propose comme objectif, en partant des caractéristiques essentielles de chacune des structures impliquées, de mettre en réseau toutes ses archives historiques. Or c'est là la première étape d'un parcours qui prévoit la réalisation d'un projet beaucoup plus ambitieux: la création d'un réseau national des archives du travail, qui reliera les différentes organisations syndicales, les associations patronales, les entreprises et les institutions. C'est pour ces raisons que nous accueillons très favorablement la proposition de construction d'un réseau européen

avancée par l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico; en effet, cette perspective ne peut qu'intéresser une organisation comme la Cgil, qui considère sa propre mémoire historique comme partie intégrante et déterminante de son identité et de sa capacité d'adaptation stratégique aux changements d'époque qui bouleversent aujourd'hui le monde du travail et la société.

The CGIL (the Italian Labour Confederation) is very interested in the proposal to build a European network of audiovis-ual archives. The idea is consistent with the CGIL's decisions over the past few months to enhance its own historical collections, which include the national library, the central archive, and over 28 archives maintained by the federated unions at the national and local level. The CGIL is now setting up a website which, starting from the essential features of each structure, will eventually interlink them all. This is the first step in a much more ambitious project: to create a nation-wide network of labour archives that will interlink workers' organizations, industry associations, corporations and public institutions. This is why the CGIL welcomes the Archivio Audiovisivo's proposal to build a European network. The project could not have failed to interest an organization like the CGIL, which perceives its own historical memory as a decisive part of its identity and its ability to adjust to the ongoing sea changes in society and the economy.

I temi del convegno

ANSANO GIANNARELLI
Presidente dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

L'obiettivo del Convegno

Anche se non lo faccio per primo, innanzi tutto lasciatemi rivolgere un saluto a tutti coloro che sono presenti a questa iniziativa dell'Archivio audiovisivo; un grazie a Luciana Castellina anche per il lavoro di presidenza che svolge con la capacità che conosciamo; un benvenuto ai rappresentanti delle istituzioni, agli autori e agli studiosi e in modo particolare ai rappresentanti degli archivi per i quali è stato organizzato questo che speriamo sia il primo atto di un rapporto che poi si sviluppi proficuamente nel tempo; e desidero anche ringraziare tutto il personale e i collaboratori dell'Archivio che hanno svolto un grande lavoro per la riuscita di questa manifestazione.

Un secolo di storia operaia è il titolo che abbiamo dato a questo convegno: un secolo che coincide anche con la storia di un nuovo linguaggio, com'è quello delle immagini in movimento apparso appunto poco più di cent'anni fa, sulla base fra l'altro di ricerche e di esperienze tecnico-scientifiche. In questo processo l'industria che stava nascendo e che si stava organizzando svolse un ruolo importante, perché la nuova tecnologia fotografica e poi cinematografica consentiva anche di svolgere studi sui movimenti umani collegati, per esempio, col nascente modo di produzione della catena di montaggio, un termine, questo, che indica anche un elemento costitutivo del linguaggio filmico. In occasione delle prime proiezioni, poco più di un secolo fa, un giornalista francese faceva un'osservazione che può sembrare perfino eccessiva, retorica, ma che invece a mio avviso individua un carattere di questo nuovo linguaggio che è ancora perfino poco indagato:

> «Quando l'uso di tali apparecchi [si riferisce alla macchina da ripresa] si diffonderà fra la gente e tutti potranno fotografare i loro cari non più in stato di immobilità ma in movimento, in azione, nei gesti familiari e con la parola sulle labbra, allora la morte cesserà di essere assoluta»[1].

È un aspetto sul quale, a mio avviso, dovremmo riflettere, per capire poi

---

[1] E. Toulet, *Il cinematografo invenzione del secolo*, Universale Electa/Gallimard, 1994.

come questo effettivamente non sia soltanto un linguaggio che consente l'espressione artistica, ma incide profondamente anche nella psicologia, nei comportamenti, nella vita stessa di questo secolo. Soltanto tre anni dopo, e questo è un altro dato che mi piace ricordare, un polacco naturalizzato francese, Boleslaw Matuszewski[2], scrive un saggio intitolato *Une nouvelle source de l'histoire* e propone allora, già allora, la creazione di un deposito cinematografico storico: quindi c'è subito anche la consapevolezza dell'importanza di questi nuovi documenti per la memoria.

C'è un rapporto forte fra questo nuovo linguaggio che nasce da una tecnologia e il lavoro, e gli uomini e le donne che lavorano, e le macchine del lavoro. I primi film – brevissimi, un minuto di proiezione – sono persino simbolici: l'arrivo di un treno in una stazione, l'uscita di operaie da una fabbrica. Sono immagini documentarie, e i loro autori, i fratelli Lumière, che sono gli inventori del cinema e tra i primi registi, sono anche industriali. Essi portano il nome simbolico al quale si fa riferimento proprio per una delle modalità che poi il cinema svilupperà, quella appunto documentaristica, e che oggi in una nuova definizione - *non fiction* - si contrappone all'altro ramo, quello *fiction*[3], facendo risalire il film di fantasia a un altro dei padri fondatori del cinema, cioè a Georges Méliès.

Il cinema si diffonde con un successo fulmineo in tutto il mondo, in tutte le nazioni, in tutte le città, non solo nelle grandi capitali ma anche nei paesi, e soprattutto tra un nuovo pubblico, di cui fa parte anche appunto chi non frequentava il teatro ma semmai soltanto in qualche caso spettacoli più "plebei". Insomma ci sono fra gli spettatori - e ne sono una parte cospicua - anche i lavoratori, le loro famiglie, c'è fra il pubblico la nascente classe operaia fordista.

Ma come si sviluppa poi il rapporto fra questo nuovo linguaggio e i temi, gli ambienti, i personaggi del mondo del lavoro, lavoro inteso nella sua interezza, non soltanto naturalmente quello industriale?

E che consapevolezza va assumendo nel tempo il movimento dei lavora-

---

[2] B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt cinématographique*, in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, Roma, Edizione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e Regione Lazio-Cral, 1995.

[3] Per la precisione, il termine *fiction* è adottato prevalentemente in rapporto all'ambito televisivo, più che a quello cinematografico: e ciò perché la *non fiction* (telegiornalismo, documentarismo, intrattenimento, sport, ecc.) è molto più presente nell'emissione televisiva, mentre è quasi del tutto assente dalle proiezioni del «cinema per le sale», che perciò è percepito a livello di senso comune come composto pressoché interamente dalla *fiction*.

tori che, in Europa e in tutto il mondo, proprio nel periodo iniziale del cinema, si va anche organizzando come entità politica, che consapevolezza ha il movimento dei lavoratori rispetto a questo nuovo linguaggio che si configura anche come uno straordinario strumento espressivo, comunicativo, di informazione, di propaganda, perfino di mobilitazione?

Le domande si susseguono: qual è stata l'attenzione relativa al fatto che ci si trovava di fronte appunto a un nuovo tipo di documento che avrebbe contribuito non solo ad arricchire la memoria storica individuale e collettiva, ma a darle aspetti nuovi, proprio per quella straordinaria facoltà di registrare la vita reale nella sua dinamica effettuale?

Sono quesiti sui quali anche questo convegno esprimerà sicuramente opinioni, così come probabilmente in questa sede si affronterà anche un tema ricorrente nella considerazione del rapporto fra cinema e lavoro, e cioè perché sia sostanzialmente così scarsa la presenza del lavoro come tema del cinema, sia di quello documentaristico sia di quello narrativo: parlo della rappresentazione proprio del lavoro, degli atti del lavoro, non delle lotte, non della vita che si organizza intorno al lavoro (perché su questo aspetto c'è una maggiore produzione); c'è persino chi sostiene che sia impossibile con le immagini in movimento e con il linguaggio del cinema dare un senso a un qualche cosa che non ha senso proprio per la sua fortissima componente alienante.

Sarebbe un'ingiustificabile manifestazione di assenza di memoria non ricordare che vent'anni dopo la nascita del cinema si verifica un evento che diventa un punto di riferimento per le masse lavoratrici del mondo intero per un lungo periodo: mi riferisco alla Rivoluzione sovietica. Lì si verifica una condizione del tutto diversa, del tutto anomala rispetto agli altri paesi del mondo: lì teoricamente c'è, dovrebbe essere al potere la classe operaia, con la possibilità quindi di usare il cinema per raccontare se stessa, la sua storia, il suo presente, le sue speranze, le sue utopie, le contraddizioni che vive il lavoratore nelle diverse forme di lavoro. Faccio questo accenno perché in effetti nel periodo iniziale di questo evento, che resta grande, si sviluppa un uso del cinema per raccontare anche la realtà del lavoro: ed è un cinema di altissimo livello espressivo ed artistico; è un cinema che cerca di sperimentare anche linguisticamente come affrontare il tema del lavoro nelle immagini attraverso, fra l'altro, l'uso appunto del montaggio. Pensiamo, per esempio, a Ejzenštejn de *La Linea generale*, ai film di Dziga Vertov e di Pudovkin e di Kulešov, per i quali il cinema è un nuovo linguaggio ancora da sperimentare in tutte le sue potenzialità, che sono molte e restano a lungo sconosciute («Nel primo mezzo secolo non è stata utilizzata che una minuscola parte delle sue inesauribili risorse»[4], scrive Ejzenštejn in occasione del cinquantesimo anniversario del

cinema). Ma presto la libertà creativa di ricerca dei primi anni in Unione Sovietica si spegne soffocata dal burocratismo che ingigantisce e da una concezione totalitaria persino delle poetiche.

In altri paesi, nel periodo tra le due guerre, si manifestano situazioni diverse secondo le condizioni generali e politico-sociali; non è un caso che anche nella sintetica rassegna di film di stasera e domani sera siano presenti film sul lavoro, sulle lotte dei lavoratori degli anni Venti e Trenta, realizzati in paesi come la Francia, la Germania pre-hitleriana, l'Inghilterra; e manchi completamente l'Italia, dove domina dall'inizio degli anni Venti il regime fascista e dove il tema del lavoro non è ignorato, ma è affrontato con un'ottica corporativa negli apparati cinematografici dello Stato. Nei paesi democratici dell'Europa, fra l'altro, nella storia del cinema e di questo rapporto fra cinema e lavoro, fra cinema e movimento operaio, fra cinema e storia, è evidente il fenomeno di un numero consistente di cineasti che s'impegnano nel cinema di documentazione politico-sociale con grande passione, dando vita in certi casi anche a opere di altissima qualità espressiva oltre che informativa: basti pensare per tutti al nome emblematico di Joris Ivens.

In Italia, è soltanto nel secondo dopoguerra che nasce un cinema sui temi del lavoro e sulle lotte dei lavoratori, un cinema realizzato direttamente o promosso e stimolato dal movimento sindacale e dalle organizzazioni politiche della sinistra. Ed è un fenomeno che man mano, nel corso del tempo, manifesta forme originali che corrispondono alla complessità con cui si sviluppa in Italia una democrazia che affonda forti radici nel modo in cui è nata, dalla lotta ampia, nazionale, della Resistenza. Lo sviluppo della produzione filmica sul lavoro e sul movimento operaio e contadino italiano conosce peraltro tutte le difficoltà derivanti dalle esigenze specifiche del processo produttivo audiovisivo, con i suoi costi inevitabili malgrado le forme di volontariato per certe mansioni; conosce altresì le difficoltà derivanti dalla tradizionale ostilità del ceto industriale e padronale all'ingresso nei luoghi di lavoro di cinecamere e telecamere che non siano finalizzate alla propaganda industriale: fenomeno che continua a ripresentarsi anche oggi.

Dev'essere sottolineato anche un altro aspetto di quel primo periodo, e cioè il ritardo con cui – in Italia ma anche altrove – si acquisisce consapevolezza generale del valore di memoria che hanno i prodotti filmici. Era un atteggiamento forse inevitabile: ma se gli storici stessi hanno stentato a riconoscere, per un lungo tempo, il valore di un film come documento, non c'è da meravigliarsi che luoghi tradizionali di organizzazione dei lavoratori,

---

[4] La citazione, del 1946, è riportata in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Torino, Einaudi, 1964, p. xii.

come per esempio le Camere del lavoro, si siano poste il problema di conservare i loro archivi cartacei, ma abbiano abbandonato al loro destino i film non appena utilizzati nella loro contingenza. Forse è un periodo in cui prevale la cultura anche utopica del futuro, accanto al presente, più che quella della memoria e del passato. E così, in quei primi anni del secondo dopoguerra, anche in Italia si è verificata una forte dispersione della produzione audiovisiva di fonte sindacale e dei movimenti politici della sinistra.

È in questo contesto che nasce a un certo punto una struttura di raccolta e di conservazione di questo tipo di cinema, che poi si trasforma in un'istituzione sostanzialmente anomala come modello: anomala in Italia ma probabilmente anche rispetto ad altre esperienze europee. Nasce per l'intuizione di chi ha avuto poi un ruolo essenziale nel progettare questa struttura, nel promuoverla, nell'organizzarla, Paola Scarnati, che all'interno di una casa di produzione - l'Unitelefilm - collegata con i sindacati e i partiti della sinistra storica, in primo luogo il Pci, comincia, nella seconda metà degli anni Sessanta, un'opera di ricerca, raccolta e conservazione di film collegati a queste tematiche, costruendo così il primo nucleo di quello che poi sarebbe diventato il patrimonio dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Ne abbiamo sottolineato in altre occasioni i diversi caratteri anomali: dall'atto iniziale di donazione dei film di proprietà del Pci al suo costituirsi come struttura autonoma da partiti e sindacati, fino al suo riconoscimento ufficiale come fondazione nell'ambito di quello che in Italia è in effetti oggi il Ministero della cultura (anche se si denomina «per i beni e le attività culturali»), e ai collegamenti che ha istituito con le più importanti organizzazioni dei lavoratori (Cgil, Cisl, Uil, Acli). Non è certamente un caso che tra i fondatori dell'Archivio audiovisivo ci sia un personaggio della statura culturale e artistica di Cesare Zavattini, così come non è un caso che il riconoscimento dell'Archivio audiovisivo come fondazione sia stato sostenuto da un presidente della Repubblica per certi versi anomalo com'è stato Sandro Pertini.

L'Archivio si sviluppa e comincia a elaborare concezioni anch'esse anomale rispetto alle posizioni dominanti nella pratica filmica e audiovisiva, e negli altri archivi: infatti si configura innanzi tutto come un archivio *audiovisivo* e non soltanto cinematografico, cioè prende subito in considerazione fin dall'inizio le diverse tecnologie che si stanno sviluppando, senza adottare criteri gerarchici di priorità e di supremazia; è un archivio che non pensa alla conservazione pura ma anzi si pone l'obiettivo della diffusione, come obiettivo fondamentale del suo senso stesso di esistere; elabora e sperimenta addirittura il *riuso* dei documenti conservati, cercando di fare propria la concezione benjaminiana sulle implicazioni della riproducibilità tecnica dell'o-

pera d'arte. Il progetto di cui questo convegno è la prima manifestazione concreta nasce – oltre che dalle ricerche sugli archivi audiovisivi in Italia e in Europa – dalle elaborazioni sulle metodologie di catalogazione e sulla necessità di sviluppare la conoscenza di questi materiali in modi che siano utilizzabili non soltanto dagli specialisti ma anche e soprattutto da una utenza più diffusa cominciando da quella giovanile scolastica, considerando quanto siano essenziali per la memoria.

Noi abbiamo avanzato per questo incontro una proposta che sintetizzo nei suoi obiettivi strategici.

Ci sono tante memorie audiovisive di strutture, di enti, di istituti in Europa che sono comunque collegati, o hanno rapporti organici con i sindacati, le associazioni dei lavoratori: cerchiamo di collegarle, cerchiamo di trovare i modi per valorizzare questi patrimoni di memoria e di conoscenza. Di qui l'ipotesi di costituire una banca dati da inserire poi in un sito Internet proprio per consentire un accesso diffuso, una banca dati che contenga informazioni sui documenti audiovisivi riguardanti la storia del movimento operaio e il tema del lavoro.

Inoltre, considerando come sia tutto sommato ancora scarsa la documentazione audiovisiva riguardante proprio i processi produttivi, quelli che ancora esistono nel lavoro industriale, ma anche i nuovi processi di lavoro che si stanno sviluppando e che pongono problemi teorici addirittura di rappresentazione filmica, abbiamo prospettato l'ipotesi di un progetto collettivo affinché alla fine del XX secolo e all'inizio del nuovo millennio si costituisca finalmente in un modo rigoroso, vorrei usare un termine forse addirittura eccessivo, in un modo scientifico, una documentazione audiovisiva sul lavoro in Europa, nelle sue diverse modalità, nei suoi comparti tradizionali che ancora esistono, nelle nuove forme organizzate determinate via via dalla rivoluzione tecnologica: una documentazione che esprima fra l'altro una visione di questo fenomeno non in un'ottica nostalgica ma in un'ottica appunto di analisi critica.

Infine, abbiamo prospettato l'ipotesi di studiare forme coproduttive per realizzare una serie modulare di prodotti multimediali sul tema del lavoro in Europa e quindi sulla storia del movimento operaio europeo, utilizzando tutti i documenti significativi in tal senso: documenti nuovi, nella considerazione storica, come i film (in pellicola o in videonastro), le registrazioni sonore, le fotografie, l'iconografia varia a stampa (manifesti, stampe, illustrazioni, quadri), gli oggetti (bandiere, drappi, ecc.).

Siamo consapevoli che si tratta di obiettivi molto ambiziosi perché configurano un processo da avviare destinato a divenire permanente, che sia strutturato in fasi, in cui naturalmente sia mantenuta l'autonomia di ciascun

soggetto partecipante ma si sviluppi anche una collaborazione molto forte. Per indicare, con due esempi, la necessità di una collaborazione aperta e dinamica, basti pensare da un lato all'accordo fra sistemi diversi di catalogazione informatizzata, indispensabile se vogliamo poi comunicare con le tecnologie informatiche e telematiche; e dall'altro alla necessità di esprimere un punto di vista anche nuovo da introdurre in quello che è oggi uno dei punti nodali del dibattito in campo audiovisivo e multimediale, e cioè i diritti di proprietà e di uso di questi documenti.

Voglio infine ricordare che è stato presentato al programma «Raffaello» della Comunità europea un progetto di catalogazione e di studio per una banca dati audiovisiva in rete sul tema del lavoro; è stato presentato insieme con alcuni archivi oggi qui presenti, con i quali esistevano in precedenza rapporti già più avanzati, lo Gsara (Groupe socialiste d'action et réflexion sur l'audiovisuel, Belgio), la Fundación 1° de Mayo (Spagna), l'Archiv der Sozialen Demokratie Der Friedrich-Ebert-Stiftung (Germania), il Tyovaen Arkisto (Finlandia). A questo progetto è stato dato un titolo simbolico utilizzando quello di un famoso film di Charlie Chaplin, *Modern Times*.

Per concludere, c'è una concomitanza che desidero sottolineare: ieri e oggi si svolge alla sede delle Nazioni Unite a New York un forum della televisione nel mondo, che ha come tema generale «Il futuro della memoria audiovisiva»; è un'iniziativa alla quale partecipano anche persone che speravamo sarebbero state qui con noi, così come alcuni dei presenti vi erano stati invitati ma invece hanno scelto Roma, e per questo li ringraziamo. Avevamo anche chiesto alla Rai se c'era una possibilità di effettuare un collegamento telematico tra i due eventi, ma ci è stato risposto che non era possibile per difficoltà tecnico-operative. A noi sembra, comunque, che sia una coincidenza significativa lo svolgimento contemporaneo tra un'iniziativa sponsorizzata da importanti gruppi televisivi di rilievo mondiale e questo nostro incontro, certamente non paragonabile come peso, ma che testimonia il fatto che questa volta, su questo piano, sul tema della memoria audiovisiva, sulla ricerca di nuove strade per costruire e diffondere la memoria di sé, che significa anche riaffermare la propria identità, non c'è stato il ritardo che spesso si manifesta nelle strutture che si richiamano idealmente al movimento dei lavoratori, rispetto alle innovazioni che si manifestano in un ambito che si avvia a diventare uno dei più importanti sotto tutti i punti di vista fra le attività umane del prossimo millennio. Insomma, a New York il tema è «Il futuro della memoria audiovisiva», noi abbiamo come tema: «Il futuro della memoria del lavoro e del movimento operaio».

Ce *Siècle de l'histoire ouvrière* - qui est le titre du congrès - est parcouru en reliant les aspects significatifs de l'histoire du travail et du mouvement ouvrier à travers la progression des images en mouvement, de la naissance du cinéma jusqu'aux nouvelles technologies, d'abord télévisées puis numériques. Sous cet angle, plusieurs points charnières ont été soulignés: les premiers documents filmiques qui montrent des images du travail devenues symboliques aujourd'hui; les rapports étroits qui s'établissent entre ce nouveau langage - né d'une technologie et du travail -, les femmes et les hommes qui travaillent, et les machines du travail; le concept de montage qui existe dans l'organisation "fordiste" du travail mais représente également un point constitutif du langage filmique; la diffusion foudroyante de ce nouveau mode de communication; la réalisation de films de très haut niveau qualitatif au début de la révolution soviétique; l'utilisation par le mouvement ouvrier européen et ses diverses articulations, entre les deux guerres mondiales et durant la deuxième après-guerre, de cet extraordinaire moyen d'expression, de communication, d'information, de propagande, et même, de mobilisation; la méfiance patronale face à l'objectif de la caméra présente dans les usines; le retard avec lequel autant les spécialistes (historiens, etc.) que le mouvement ouvrier dans son ensemble en ont perçu l'importance comme source d'histoire et matériel essentiel pour la mémoire historique; l'importance toujours croissante de l'audiovisuel dans le système plus vaste de la communication télématique.

Donc, après une présentation rapide de l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (son origine, la reconnaissance de sa Fondation, ses caractéristiques novatrices dans le panorama de l'archivage audiovisuel italien), ont été résumés les objectifs stratégiques proposés par le Congrès:

- la mise en place d'une coordination entre les archives audiovisuelles européennes concernées par l'histoire du travail et du mouvement ouvrier;
- la constitution d'une banque de données contenant des informations sur les documents audiovisuels liés à ces questions, qui sera ensuite insérée dans un site Internet;
- la réalisation commune d'une documentation audiovisuelle scientifique sur les processus productifs traditionnels et novateurs;
- des formes de coproduction pour réaliser une série modulaire de produits multimédias sur le thème du travail en Europe, ainsi que sur l'histoire du mouvement ouvrier européen.

Mr. Giannarelli reviewed the *Century of labour history* - the title of this conference - by linking significant moments in the history of labour and the labour movement to the development of moving images, from the birth of the movies to television and, most recently, digital technology. The key points on this continuum were the first film documents showing images that we see today as emblematic of labour history; the development of strong links between the new language spawned by the new technology, working men and women, and industrial machines; the concept of assembly, applied not only in the production of industrial goods (originally by Ford) but also in movie production; the fast spread of this new mode of communication; the creation of high-quality films in the early period of the Soviet revolution; the European labour movement's use of

this extraordinary medium of expression, communication, information, propaganda and even mobilization in the period from the end of World War I into the fifties; management's wariness of the presence of movie cameras in the factory; the delay with which both specialists (historians, etc.) and the labour movement as a whole perceived its importance as a source for historiography and an essential material for historical memory; and the growing importance of audiovisuals in the telematic communications system.

After a short presentation of the Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - its origin, its recognition as a foundation, the innovative features that distinguish it from other Italian audiovisual archives - Mr. Giannarelli summarized the strategic goals the meeting was called to consider:

- development of coordination among European audiovisual archives interested in the history of work and the labour movement;
- creation of an online database containing information on audiovisual documents on these subjects;
- formation of partnerships to produce a modular series of multimedia products describing labour and the history of the labour movement in Europe.

CARLO PINZANI
Segretario generale del Cnel

Il movimento operaio nel dibattito storiografico

Sono qui in una duplice veste, quella di studioso e quella di rappresentante di una istituzione, il Cnel, che è particolarmente legata al movimento operaio e in generale al mondo del lavoro. Cercherò quindi di ridurre ad unità la mia doppia veste, delineando brevemente uno schema teorico nel tentativo di rispondere ad una preoccupazione assai diffusa e legata all'esistenza, nelle società contemporanee, di una troppo netta dicotomia, quando non addirittura di un'aperta contrapposizione, tra storiografia quantitativa o strutturale da un lato e storiografia storico-politica o *événémentielle* dall'altro. Questa distinzione sussiste da tempo e veniva addirittura registrata nel primo numero delle «Annales», quando appunto nella prima rivista dedicata esclusivamente alla storia quantitativa, i fondatori Bloch e Febvre, ponevano con forza l'esigenza di un recupero dell'unità della storiografia.

Quindi, proprio nel tentativo di portare avanti quest'esigenza di unità della concezione della storiografia, mi sembra di poter avanzare l'ipotesi che anche nella storiografia etico-politica sia possibile individuare delle strutture, dei dati di lunga durata, degli elementi che in qualche modo facciano avanzare la conoscenza ed evitino di considerare la storiografia etico-politica come una frenetica ed insensata successione di guerre, armistizi, paci, crisi diplomatiche o crisi interne, repressioni e rivoluzioni e colpi di Stato, individuando delle regole di fondo della lotta politica. Queste, poi, si coagulano nelle istituzioni che esprimono gli aspetti profondi della vita della società. I fatti politici che danno luogo alla storia *événémentielle* sono materiale per cogliere i nodi di fondo dello svolgimento politico, proprio come i dati statistici e i modelli matematici sono i dati per ricostruire le strutture delle dinamiche sociali. Allora, procedendo in forme molto sommarie, applicando questo schema interpretativo alla storia contemporanea e considerando la storia contemporanea secondo la periodizzazione tradizionale, quella degli ultimi due secoli, si vede che attraverso le istituzioni si può arrivare a una soluzione della dicotomia fra storiografia etico-politica e storiografia quantitativa. Nella storia contemporanea, il dato più evidente è costituito dall'av-

vento delle società di massa. Questo consegue allo sviluppo dirompente del capitalismo industriale che ha travolto completamente nel nostro continente, ed è in via di travolgere anche altrove, le società organicistiche del passato. Ovviamente, l'avvento della società di massa coincide necessariamente con lo sviluppo del capitalismo e con la nascita del proletariato industriale, cioè di un gruppo sociale nuovo che è svincolato dalle soggezioni di tipo feudale. Nelle società di massa il problema del governo si pone in termini drasticamente nuovi, essendo venuto meno ogni vincolo di soggezione o anche semplicemente di deferenza sul quale si fondavano forme di democrazia limitata (basti pensare, da questo punto di vista, all'Inghilterra della seconda metà del XVIII secolo). Nella nuova situazione occorre esercitare la funzione di acquisizione del consenso. Nelle società di massa non è infatti immaginabile un sistema politico che si regga esclusivamente sulla forza. Negli ultimi centocinquanta anni per l'acquisizione del consenso si sono venute sviluppando sostanzialmente due linee di tendenza: da un lato, l'elaborazione dello sviluppo delle forme e delle istituzioni della democrazia rappresentativa e, dall'altro, lo sviluppo dell'autoritarismo plebiscitario. È intorno a questi due filoni che si è svolta tutta la dinamica politica degli ultimi due secoli. Naturalmente, ciascuna di queste due linee di sviluppo, nella ricerca di possibilità di governo di società di massa, cerca di acquisire il consenso mediante valori. I valori che servono per l'acquisizione del consenso nella linea della democrazia rappresentativa sono sostanzialmente la libertà e l'eguaglianza fra gli uomini; viceversa la linea dell'autoritarismo plebiscitario fa ricorso alla leva dell'appartenenza etnica, intesa nel senso più lato di nazionalismo o puramente etnico o addirittura, in alcuni casi, con varianti religiose.

È chiaro che in questo schema interpretativo i primi due valori, quelli della libertà e dell'uguaglianza, sono i valori universali fondati sulla ragione, mentre il terzo valore, quello dell'appartenenza etnica, che è una leva potentissima di acquisizione del consenso, è per definizione parziale e divisivo. Da questo punto di vista il richiamo alla libertà e all'uguaglianza ci rimanda ai valori della rivoluzione francese, e il discorso sull'appartenenza etnica ci rimanda al terzo dei valori della rivoluzione francese, cioè la fratellanza, considerata come antidoto contro le separatezze indotte dall'appartenenza etnica. Ecco, grosso modo e procedendo sempre per grandi balzi e per accenni molto grossolani, non sembra arbitrario far risalire a Tocqueville, da un lato, e a Marx, dall'altro, le prime intuizioni di una evoluzione di questo tipo. Naturalmente ciascuno dei due faceva discendere da queste intuizioni delle conseguenze profondamente diverse, ed è altresì indiscutibile che soltanto Tocqueville facesse derivare in modo coerente le conseguenze favorevoli

alla costruzione di istituzioni democratiche atte al governo di società massificate. Marx, invece, nel suo anelito di palingenesi, finì per sottolineare in maniera eccessiva il valore dell'uguaglianza a spese di quello della libertà incorrendo anche in un altro sciagurato errore, che ha pesato profondamente sulla storia del movimento operaio. Si tratta della qualificazione della democrazia rappresentativa come esclusivamente formale. Resta però a Marx il grande merito di avere individuato nel proletariato industriale il ceto sociale più conseguente nella rivendicazione della democrazia rappresentativa. E, dunque, il movimento operaio, che si costituisce sempre più attorno alle teorie di Marx nella seconda metà del XIX secolo, con la sua organizzazione sindacale e politica diventa il più potente catalizzatore dei meccanismi istituzionali della democrazia di massa. Dalle lotte per l'estensione del suffragio, prima in Inghilterra e poi in tutto il continente europeo, alla formazione di moderni partiti politici, il movimento operaio è stato uno dei principali artefici della democrazia di massa; e nel XX secolo, nel nostro secolo, è stato sicuramente il principale difensore della democrazia rappresentativa, in quanto sistema di valori contrapposto a quello dell'autoritarismo plebiscitario, che proprio in questo periodo ha sviluppato al massimo la sua potenzialità negativa: all'autoritarismo plebiscitario vanno fatte risalire le responsabilità prevalenti delle tragedie di questo secolo. Ora, da questa interpretazione, che ho riassunto in maniera assolutamente schematica e forse addirittura caricaturale, mi sembra che derivi l'importanza politica, culturale e scientifica di un'opera di conservazione della memoria del movimento operaio. Quest'opera è rilevante sotto un duplice profilo: da un punto di vista metodologico, in quanto la memoria del movimento operaio si trova sul crinale tra storiografia quantitativa e storiografia etico-politica. E' indiscutibile, ad esempio, che la storia delle classi subalterne o la storia industriale siano, per così dire, al punto di confine tra storiografia etico-politica e storiografia quantitativa. Inoltre, la caratterizzazione di confine di un'opera di questo genere è accresciuta dalla tipologia delle fonti, che sono gli archivi audiovisivi, strumenti relativamente moderni di comunicazione. Essi quindi, di per sé, tendono ad arricchire di molto le tradizionali fonti scritte della storiografia. L'importanza di un'operazione di questo genere è evidente anche dal punto di vista dei contenuti, in quanto il nesso tra democrazia rappresentativa e movimento operaio è stato così saldo, che non è stato scalfito, o comunque scosso neppure dalle aberrazioni che in questo secolo sono state compiute in nome di una rudimentale ed estremistica interpretazione del messaggio marxiano. Il fatto che poi oggi le società sviluppate si possano definire post-industriali o post-fordiste non sminuisce per nulla il valore della conservazione della testimonianza del passato, della storia del movimento operaio,

perché permane intatta l'esigenza di continuare a governare le società di massa in base ad un consenso attivo e ragionato e non passivo e istintuale, quali che siano le forme e i protagonisti dello scontro sociale nel futuro. In questo modo mi sembra di aver delineato un quadro che giustifica, da un lato, l'interesse degli storici per così dire etico-politici per un'attività qual è quella che in questo convegno si intende promuovere. D'altro canto mi sembra anche che proprio queste caratteristiche meritino l'attenzione e la considerazione dell'istituzione che qui rappresento e che è particolarmente vicina alle organizzazioni del movimento operaio, anche se ovviamente al Cnel esistono anche i datori di lavoro. Naturalmente tutto questo impegna l'istituzione, proprio in quanto istituzione della democrazia rappresentativa, a sostenere ed aiutare il progetto che si discute in questo convegno.

Il y a aujourd'hui une dichotomie trop nette entre historiographie quantitative ou structurelle d'un côté et historiographie historico-politique ou événementielle de l'autre, au moment où émerge l'exigence de récupérer l'unité de l'historiographie en cherchant à identifier, même au sein de l'historiographie éthico-politique, des structures et des données à long terme.

De manière extrêmement synthétique, lorsqu'on applique ce mode d'interprétation à l'histoire contemporaine, la donnée qui ressort avec le plus d'évidence est l'avènement de la société de masse, conséquemment au développement du capitalisme industriel et à la naissance du prolétariat, à savoir un nouveau groupe social libéré des sujétions de type féodal. Donc, dans les sociétés de masse, le problème du gouvernement se pose en termes résolument neufs, puisque le pouvoir peut être exercé uniquement à travers l'acquisition du consensus, qui s'est développé, au cours des cent cinquante dernières années, autour de deux lignes de tendance: la démocratie représentative et l'autoritarisme plébiscitaire. La première a proposé les valeurs de la liberté et de l'égalité entre les hommes, et la seconde les valeurs divisionnistes de l'appartenance ethnique.

Toujours en procédant à grands sauts, Tocqueville d'un côté et Marx de l'autre ont développé les premières intuitions d'une évolution de ce type. Marx a la limite d'avoir donné une valeur excessive à l'égalité aux dépens de la liberté et d'avoir qualifié la démocratie représentative comme étant exclusivement formelle, mais aussi le grand mérite d'avoir identifié dans le prolétariat industriel la couche sociale davantage concernée par une revendication de la démocratie représentative.

Par conséquent, le mouvement ouvrier, qui se constitue toujours plus autour des théories de Marx durant la deuxième moitié du XIXe siècle, avec son mode d'organisation syndicale et politique, devient le plus puissant catalyseur des mécanismes institutionnels de la démocratie de masse, et son principal défenseur contre l'autoritarisme plébiscitaire.

De cette interprétation extrêmement synthétique découle l'importance politique, culturelle et scientifique d'une oeuvre de conservation de la mémoire historique du mouvement ouvrier, autant sous l'angle méthodologique - puisque cette oeuvre se situe sur la

ligne de faîte entre l'historiographie quantitative et l'historiographie éthico-politique - que sous celui des contenus - par les liens étroits qui nouent mouvement ouvrier et démocratie représentative.

Too sharp a line is drawn today between quantitative or structural historiography on the one hand, and ethical-political or event-based historiography on the other; there is a need, voiced from many quarters, to restore unity to historiography - to try to identify structures and long-term data even in writing ethical-political history.

Viewing contemporary history through this summarily described lens, the most obvious fact is the advent of mass societies as a result of the development of industrial capitalism and the birth of the proletariat, a new social group free of feudal bonds. In mass societies, the problem of governance is posed in radically new terms because power can be exercised only through the consent of the governed. Over the past century and a half the rule of consent has developed along two lines: representative democracy and plebiscite-based authoritarianism. The one is based on the values of liberty and equality, the other on the divisive values of ethnic origin.

De Tocqueville and Marx were the first to foresee this evolution. Marx put too much value on equality at the expense of liberty, and described representative democracy as purely formal, but to his great credit he saw in the industrial proletariat the social group that would prove most important in the defence of representative democracy.

The labour movement that took shape around Marx's ideas in the second half of the 19th century, with its union and political organisations, became the most powerful catalyst of the institutional mechanisms of mass democracy and its principal defender from authoritarianism.

This interpretation, briefly put, evidences the political, cultural and scholarly importance of preserving the historical memory of the labour movement, from the standpoint of methodology – because it stands on the dividing line between historiography and ethical-political historiography – and from the standpoint of content, for the iron ties that bind together the labour movement and representative democracy.

PEPPINO ORTOLEVA
Cliomedia, Firenze

Storia, cinema, lavoro

Questa relazione si apre con le immagini iniziali da *Clash by Night* (*La confessione della signora Doyle*) di Fritz Lang, 1952. Le immagini che scorrono sullo schermo sono state girate nel 1952 a Monterrey in California, e ricostruiscono in dettaglio un processo integrato di lavorazione, integrato anche nei tempi: quello che portava dalla pesca delle sardine al largo di Monterrey all'inscatolamento nel corso di poche ore, risparmiando la mediazione delle procedure di refrigerazione. Vedendo sequenze come questa ci rendiamo conto della potenza del cinema nel documentare il lavoro industriale: alternando i punti di vista e insieme preservando inesorabilmente il "tempo reale" della lavorazione, ci mostra la pluralità dei soggetti e degli apporti produttivi e al tempo stesso la natura coattiva del lavoro guidato dalla macchina.

Naturalmente, chi ha guardato queste immagini è rimasto stupito (se già non ricordava il film) da una presenza incongrua: quella di Marylin Monroe, ancora non così nota come lo sarebbe stata di lì a due, tre anni, ma già riconoscibile. In effetti, si tratta di un film di *fiction*. Uno dei rarissimi casi in cui il cinema narrativo si confronta davvero, e in modo autenticamente realistico, con il lavoro umano nella sua concretezza fisica. E va detto che, come ricordano le storie del cinema, questa scelta di Fritz Lang, di aprire un film *noir* dei suoi con una sequenza così crudamente documentaria, non entusiasmò certamente la produzione, che la considerò un'ennesima riprova dell'eccentricità di «quel tedesco figlio di puttana», come molti a Hollywood chiamavano Lang. Proprio di eccentricità, in effetti, si trattava: per il resto del film il lavoro, la fabbrica, restano decisamente sullo sfondo, quasi a suggerirci che, dove comincia il racconto, la fabbrica scompare. Un'esperienza che in parte si ripeterà, dopo quasi trent'anni, con *Blue Collar* di Paul Schrader, un film che significativamente in Italia non è quasi neppure arrivato: ancora una sequenza di apertura straordinariamente realistica sul lavoro di fabbrica (sottolineata dal ritmo ossessivo di Bo Diddley), per poi passare a un racconto dove la fabbrica di fatto scompare. La sequenza di Lang ha per il mio

intervento un valore emblematico: se da un lato mostra con forza la straordinaria capacità che il cinema avrebbe di documentare il lavoro industriale, dall'altro lato mostra, e nella sua forma estrema, un mancato incontro, quello tra il racconto del cinema e l'esperienza quotidiana del lavorare.

La capacità del cinema di documentare il lavoro non nasce solo dalla potenza riproduttiva e documentale della fotografia in movimento; è più intimamente radicata, forse, nella natura stessa del mezzo. «Un sistema tecnico costituito da tecnologie differenti e integrate fra loro, che assembla diversi contributi produttivi, e che pone in sequenza frammenti differenti di realtà per trarne un prodotto unitario». Leggiamo questa definizione: a che cosa si applica? Alla moderna fabbrica o al cinema? Alla catena di montaggio o alla teoria generale del montaggio? In realtà, è sostanzialmente adeguata a tutti e due: e ci ricorda la natura non solo "industriale" nel senso dell'organizzazione produttiva, ma più generalmente sociale e meccanica, cioè macchinale, del cinema. Proprio per questa sua natura, il cinema può documentare il lavoro industriale novecentesco in modo non solo più adeguato ma per così dire più "interno" di tutti gli altri media, inclusa la fotografia. Non si limita a riprodurre fisicamente e con precisione i singoli momenti, come appunto può fare (e fa in realtà non molto spesso) la fotografia "statica", ma ricostruisce intere sequenze, un termine non casuale. Indica cioè connessioni e processi, evidenzia l'esistenza di un sistema sociale complesso, illustra quello che è uno dei tratti assolutamente specifici del lavoro moderno, il suo ritmo, la costruzione di esperienze sincronizzate e con un tempo predeterminato. Una conferma di questa simpatia reciproca tra il medium e la razionalizzazione produttiva dell'industria si trova nell'opera di Frank Gilbreth, l'allievo di Taylor, che si colloca alle origini comuni dell'organizzazione scientifica del lavoro e della fotografia in movimento: se il cinema si presentava a Gilbreth come la macchina per studiare il lavoro era proprio perché era la macchina del tempo. Ma di quale cinema si tratta? Quando nel 1915 l'annuario dello *Scientific American* scriveva

> «La macchina da presa non può essere ingannata... [i film di Gilbreth] registrano con esattezza ogni movimento, e l'analisi successiva rivela con esattezza quanti movimenti erano necessari e quanti invece erano, volutamente o no, inutili»[1],

faceva riferimento a un modello di cinema che sarebbe ben presto diventato marginale, almeno nel senso comune e nei consumi diffusi. Perché l'esperienza cinematografica di tutti, in realtà, è basata al contrario proprio sull'in-

---

[1] La citazione è tratta da S.E. Ewan, *Channels of Desire*, New York, McGraw-Hill, 1982.

ganno, sulla capacità del cinema di riorganizzare le "riproduzioni del reale" costruite dalla ripresa, per farne racconto. E quando guardiamo il cinema-come-racconto, allora la simpatia reciproca tra cinema e lavoro finisce. Anzi, lascia il posto a una sorta di revulsione. Il lavoro nella *fiction* cinematografica non c'è; tranne per le poche eccezioni che tutti possiamo ricordare. E quando c'è, è una presenza, di norma, obliqua: come sfondo o come luogo simbolico, mai come oggetto centrale della narrazione. Il problema, per chi guarda al cinema come testimone centrale del nostro tempo, non è irrilevante. Nel mio libro *Scene dal passato* propongo due modi di leggere il film come documento storico. Un primo modo, prezioso ma in certo senso riduttivo, è vedervi soprattutto un deposito di informazioni stratificate su vari livelli: da quello più realistico a quello più simbolico. In questa chiave, il cinema ci dà sulla storia e l'evoluzione del lavoro una ricchezza conoscitiva indiscutibile. Il secondo modo di leggere il film come fonte è studiarlo come autobiografia immaginaria di una società, come repertorio di "storie" di un'epoca, secondo l'indicazione di Novalis, per il quale

«Una buona storia può sorgere soltanto da fonti che siano già a loro volta delle buone storie»[2].

In questa chiave, la storiografia non dovrebbe negare la natura narrativa del mezzo, ma in certo senso sposarla, integrandola alla propria strategia narrativa: una via più impervia, ma probabilmente più innovativa. Ma questo modello di lettura storica della fonte cinematografica trova un ostacolo di fronte a quei temi che il cinema, proprio nella sua più piena dimensione narrativa, sembra rifiutarsi di raccontare. E il lavoro è uno di questi. Possiamo allora accontentarci del primo modello di lettura, e dire che il cinema è una fonte comunque ottima per la storia del lavoro per quell'affinità elettiva che si diceva prima, per la sua ricchezza informativa. Oppure possiamo provare ad andare oltre, e chiederci se questa difficoltà di raccontare non sia, essa stessa, un fatto storicamente rilevante.

Insomma, perché il cinema narrativo ha tante difficoltà a confrontarsi con l'esperienza quotidiana del lavoro? Se ne può dare una spiegazione politica, sostenere che in fondo si tratta di un ulteriore effetto del marxiano feticismo della merce, che rende per sua natura invisibile la produzione in favore del consumo, o più banalmente che, poiché il cinema offre evasione è quasi condannato a non riportare il suo spettatore proprio ai luoghi da cui la sua mente intende, in realtà, fuggire. Ma questo non fa che spostare la questio-

---

[2] P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.

ne. Perché la presenza concreta del lavoro organizzato è rara anche in tanto cinema che il feticismo della merce vorrebbe combatterlo, che considera la parola evasione una parolaccia, dimentico della battuta fulminante di Auden secondo cui dovrebbe piacere a tutti tranne che ai carcerieri. O si può dire, usando le categorie di Pierre Sorlin, che il lavoro non è, o è solo marginalmente, parte del "visibile" delle moderne società industriali? Non ne sono molto convinto. Altri media il lavoro industriale riescono a renderlo visibile anche se a prezzo spesso di distorsioni: dalla fotografia, che sembra per altro privilegiare una fabbrica vuota di uomini e donne o fissata in momenti rituali, al giornalismo, allo stesso cinema documentario, sia pure, quest'ultimo, a prezzo di forzature innumerevoli (a ulteriore conferma della mia tesi): quanto più cerca di raccontarla, la produzione, tanto più finisce con l'adattarla a schemi estranei e precostituiti. Ma deformato o meno, il lavoro in questi media si vede. È proprio il racconto fantastico del cinema che sembra condannato a non vederlo, o ad allontanarsene una volta incontrato. E del resto, lo stesso vale, con le solite poche eccezioni, per l'altro grande racconto fantastico, quello del romanzo. Mi chiedo se l'inenarrabilità del lavoro, la difficoltà di inquadrarlo negli schemi che governano il "regime di racconto" proprio della modernità, quello che è proprio del romanzo e del cinema, non sia in fondo la conferma più autentica del concetto marxiano di alienazione, e insieme di quell'ipotesi apparentemente così lontana da Marx, che è stata enunciata da Hannah Arendt in *Vita activa*, sulla separazione nel mondo moderno tra lavoro e azione[3]. Il lavoro industriale non è narrabile in quanto non appare dotato di senso all'interno dell'esperienza individuale. Se questa ipotesi è vera, quel fenomeno misterioso che è secondo Raymond Williams la crescita incessante e vertiginosa del consumo di *fiction* nel tempo libero dei lavoratori (cioè di quasi tutti i membri delle società industriali)[4] potrebbe essere non solo antidoto al lavoro, nel senso tecnico, del disintossicante ma anche una sorta di compensazione simbolica: una riappropriazione di esperienze narrabili, e quindi dotate di senso, a riempire il vuoto di raccontabilità e di significato delle ore centrali della giornata. E non sembri esagerato sostenere che il movimento operaio ha probabilmente operato in modo analogo, costruendo un sistema di simboli, e di costruzioni narrative (di tipo epico, in verità, più che romanzesco) a riempire di significato e di esperienze raccontabili quel grande buco nero dell'esperienza umana che è l'infinita ripetizione del sempre eguale.

Del resto, la *labour history* è in realtà due storie: una storia del movimen-

---

[3] H. Arendt, *Vita activa*, Milano, Bompiani, 1999.

[4] R. Williams, *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, Bari, De Donato, 1981.

to operaio, fatta di persone e di conflitti, quindi di racconti che possono essere seguiti identificandosi e a volte commuovendosi; e una storia del lavoro che oscilla sistematicamente tra la minuta descrizione di oggetti e procedure e la storia economica, cioè la storia delle logiche di movimento del capitale, in cui il lavoro diventa una variabile subalterna, e in cui il protagonista diventa sostanzialmente astratto. Incontrando il cinema sulla sua strada, la *labour history* ha due scelte: quella di chiedergli informazioni minute e precise, anche suggestive a volte, per integrare le sue descrizioni; oppure quella di interrogarsi sul "blocco narrativo" di cui dicevamo, chiedendosi se, in fondo, l'inenarrabilità del lavoro della grande maggioranza di noi non sia una delle verità più profonde e tragiche del secolo. E se non esista, arrivati alla fine del secolo, una possibilità diversa di redimere quest'esperienza, di darle un senso e una narrabilità nuova, proprio perché è alla fine. A meno di non scegliere una terza via, molto praticata oggi: quella di dare alle raffigurazioni del lavoro passato, proprio perché passato, un valore comunque nostalgico. Come diceva una volta Susan Sontag, quando una cosa è stata fotografata un po' di tempo fa appare comunque bella. Fotografato o documentato dal cinema, oggi il lavoro industriale può facilmente diventare un'icona, una delle tante icone della modernità. Ma è davvero questo che vogliamo?

Ce compte-rendu s'ouvre sur les premières images du film *Clash by Night* (*Le démon s'éveille la nuit*, 1952) de Fritz Lang, qui reconstruisent en détail le processus de trans-formation du poisson allant de la pêche des sardines au large de Monterrey à leur mise en boîtes quelques heures plus tard. La séquence de Fritz Lang a une valeur emblématique, puisqu'elle montre avec force, d'un côté, la capacité extraordinaire qu'aurait le cinéma de documenter le travail industriel, et, de l'autre, l'absence de toute rencontre entre le récit cinématographique et les expériences quotidiennes du travail, le travail et l'usine restant en arrière-plan jusqu'à la fin du film. Il n'y a donc pas de place pour le travail dans la fiction cinématographique, à quelques exceptions près, et, lorsqu'il est présent, il l'est en arrière-plan ou comme lieu symbolique mais jamais comme objet central de la narration. Pour ceux qui voient dans le cinéma un témoin central de notre époque, ce problème est loin d'être négligeable.

En tant que document historique, le film peut être interprété soit comme dépôt d'informations stratifiées sur plusieurs couches, soit comme répertoire des "histoires" d'une époque. Or ce dernier modèle de lecture de la source cinématographique trouve un obstacle face à des thèmes que le cinéma, justement dans sa dimension narrative la plus pleine, semble se refuser de raconter. Le travail est l'un de ces thèmes. Pouvons-nous alors nous contenter du premier modèle de lecture, ou bien tenter d'aller au-delà en nous interrogeant pour savoir si la difficulté de raconter le travail n'est pas en elle-même

un fait historiquement déterminant. De ce point de vue, l' "inénarrabilité" du travail semble finalement la confirmation la plus authentique du concept marxien d' "aliénation": le travail industriel n'est pas racontable parce qu'il ne paraît pas doté de sens au sein de l'expérience individuelle. Si cette hypothèse est vraie, ce mystérieux phénomène qu'est la croissance incessante et vertigineuse de la consommation de fiction pendant le temps libre des travailleurs pourrait s'avérer une espèce de compensation symbolique: une réappropriation d'expériences racontables et, partant, dotées de sens.

Donc, lorsqu'elle rencontre le cinéma sur sa route, l'histoire du travail a deux choix possibles: exiger de celui-ci des informations minutieuses et précises, parfois suggestives, pour compléter ses propres descriptions; ou bien lui demander de s'interroger sur le fait qu'il y a des thèmes, tels que le travail, que la dimension narrative du cinéma semble se refuser de raconter, pour voir s'il n'est pas, en cette fin de siècle, une autre possibilité de donner un nouveau sens et une narrabilité neuve à cette expérience, justement parce qu'elle touche à sa fin. À moins que l'on ne prenne une troisième voie, fort pratiquée de nos jours: celle de donner une valeur nostalgique aux représentations du travail passé, justement parce qu'il est passé. À l'heure actuelle, photographié et documenté par le cinéma, le travail industriel peut facilement devenir une icone, l'une des nombreuses icones de la modernité. Or est-ce vraiment cela que l'on veut?

Mr. Ortoleva opened his talk by showing the initial sequence of Fritz Lang's *Clash by Night* (1952), which portrays the sardine tinning process from the catch off Monterrey to the final production line a few hours later. The sequence has emblematic value. On the one hand, it demonstrates the cinema's extraordinary ability to document industrial labour; on the other, it fails to bring the story and the daily experience of the workers together, because for the rest of the movie the factory remains in the background. With few exceptions, work is absent from commercial movies, and when it does appear, it is as a background or a symbolic feature, never as the main subject of the story. For people who think of the cinema as a major witness to our times, this problem is by no means irrelevant.

As historical documents, films can be read as stratified repositories of information, or simply as stories set in one period or another. But this second lens fails us in regard to subjects that the movies eschew, one of which is work. We can make do with the first lens, or we can try to go beyond, asking ourselves whether the movies' failure to describe work is not itself a historically significant fact. The "untellability" of work seems to be the best confirmation of the Marxist concept of alienation. Industrial labour cannot be recounted because it seems to be meaningless in individual experience. If this idea is correct, the dizzying growth in the consumption of movie and TV stories by workers in their free time might be a sort of symbolic compensation: a reappropriation of experiences that can be told, hence have meaning.

Labour historians have basically two ways to approach the cinema. One is to seek exact, detailed information in films, even suggestively presented, that can round out their descriptions; the other is to try to figure out why there are some subjects, like work, that the cinema seems to refuse to tell us about, and whether or not, now that we have reached the end of the century, there is a different way to make this experi-ence meaningful and "tellable." There is also a third way, very often taken today, and that is to give nostalgic value to portrayals of work in the past. Industrial labour, photographed or documen-

ted on film, can easily become an icon - one of the many icons of modern life. But is this really what we want?

TANGUI PERRON
Ricercatore

Pour une typologie du cinéma militant

Je souscris bien sûr aux objectifs énoncés ici, je pense qu'il faudra probablement mener l'énorme travail qui nous attend et créer aussi différents conseils, voire une commission archivistique et une commission scientifique pour que tout cela progresse mieux.

Citons donc l'un des meilleurs photographes français, artisan de la photographie humaniste, longtemps lié au mouvement ouvrier autant professionnellement que politiquement, qui a souvent évoqué ces mots d'un autre photographe: «Une photo vaut mille mots si elle est accompagnée de dix mots»; des paroles qui pourront nous être utiles, à mon avis, pour cette ébauche de projet passionnant et délicat, qui consiste à mettre en réseau les images du mouvement ouvrier au niveau européen. Une première étape indispensable doit historiquement situer ces images, si l'on veut mieux les comprendre et mieux les utiliser. Face à des images animées qui sont toujours des documents, je crois d'abord qu'il faut toujours se poser les questions suivantes: Qui est filmé ? Par qui? Quand et comment? Non pas tant pour éviter les problèmes de droit susceptibles d'en découler, mais surtout pour donner un sens à ces images, qui n'en ont plus beaucoup pour les générations nouvelles. Préalablement à la réalisation du projet, il faut donc se poser des questions qui sont – semble-t-il – techniques, mais aussi archivistiques, méthodologiques, scientifiques, voire politiques. Et comment réunir, de surcroît, la création, la scientificité et la pédagogie?

Les propos qui vont suivre n'ont pour ambition que de brosser très grossièrement, et j'insiste sur ce terme, les rapports établis au cours de ce siècle entre le mouvement ouvrier et le cinéma en France. Nous allons également esquisser une typologie du cinéma militant. Remarquons d'abord que le niveau de connaissance historique par rapport au mouvement ouvrier n'est pas le même selon les divers pays européens. Il y a encore de sérieuses lacunes à combler et, surtout, des informations à échanger; or je peux dire que, dans ce domaine – dans le domaine de la connaissance scientifique –, la France accuse un certain retard.

Contrairement à ce que l'on a longtemps cru, le cinéma militant n'est pas né en France avec le Front Populaire mais bien avant, et, dans une certaine mesure, avant même la première guerre mondiale. Les histoires des cinématographies militantes sont forcément liées aux histoires politiques et sociales des pays qui les ont vues naître, même si elles ont parfois leur propre cohérence. En France, les deux grandes dates de l'histoire du cinéma militant sont évidemment liées à l'histoire du mouvement social, à savoir 1936 et 1968. Sur le plan esthético-idéologique, nous pouvons distinguer de manière schématique quatre phases de l'histoire de ce cinéma: avant la première guerre mondiale, c'est-à-dire, grosso modo, des années 1910 à 1914; puis de 1920 aux années 60; 1968 et les années 70, qui marquent une étape très importante du cinéma militant; 1995 et après 1995.

Nous pouvons dire que, durant la première phase, c'est-à-dire avant 1914, nous avons un groupe de cinéastes qui filment pour le peuple et veulent lui apporter la bonne parole, ou, si l'on peut dire, la bonne image: ce sont davantage des intellectuels issus de la profession des arts et du spectacle, issus des milieux libertaires, socialistes, et qui font un cinéma que l'on pourrait qualifier d'éducateur.

Il y a ensuite les organisations filmant au nom du peuple, c'est-à-dire que l'on passe à un groupe d'individus aux ambitions politiques, qui filment au nom du peuple, au nom de la classe ouvrière, et là le poids de l'organisation devient très important: je parle des années 20 aux années 60, avec bien sûr tout le poids du politique, raison pour laquelle nous avons des moments extrêmement différents. Je tiens à souligner le rôle du parti communiste et de la Cgt, avec une petite parenthèse sur le Front Populaire, parenthèse très importante parce que le parti socialiste, le Sfio, l'aile gauche de ce parti, ont alors leur propre production cinématographique. En revanche, après la seconde guerre mondiale, on peut dire que le parti communiste et la Cgt qui s'en rapproche exercent un certain monopole sur le cinéma militant.

Pour en revenir au Front Populaire, ce fut pour ainsi dire la véritable naissance d'un cinéma syndical, un cinéma syndical s'appuyant également sur les métiers: il s'agit de films de fédérations, les fédérations qui sont vues comme le prolongement des métiers et assument la mutation de la nation; donc, à cette époque, la Cgt produisit trois grands films de fédérations qui furent, entre autres, celles des ouvriers de la métallurgie et du bâtiment.

Quant à la troisième période mentionnée, c'est-à-dire le cinéma né en 1968 et le cinéma militant des années 70, les organisations donnèrent la parole à une fraction du peuple pour faire entendre de véritables propos révolutionnaires et on assista à une mutation du rapport entre organisations et filmés.

Enfin, à partir de l'année 1995, nous pouvons dire qu'une fraction du

peuple prit enfin la parole, à savoir la caméra; en effet, les grèves de 1995 furent très importantes en France, ce fut la deuxième vague de grèves après 1968, et on vit beaucoup de militants ouvriers se filmer eux-mêmes pour montrer leur propre lutte. Ce fut un discours éducateur, un discours politique, plutôt une parole donc, une parole sociétale, le rapport aux organisations étant à cette époque-là totalement différent.

Au début nous avions un groupe d'individus rassemblés en coopératives, puis des partis et des syndicats, et plus particulièrement la Cgt et le parti communiste, qui, je le répète, perdirent en 1968 un certain monopole qui était le leur. On vit alors une concurrence entre les extrêmes gauches et le parti communiste, il y eut également une diversification thématique, où l'on promettait un prolétariat surtout incarné par les ouvriers métallurgistes et les mineurs, puis ce furent d'autres figures professionnelles, non pas les figures de l'ouvrier de masse, et on vit davantage de femmes et de travailleurs immigrés, ainsi que des paysans en lutte. Remarquons en outre que, dès 1968, les ouvriers eux-mêmes filmèrent leur usine en lutte et leur occupation, même s'il existait toujours un rapport vertical vis-à-vis de l'organisation, puisque les ouvriers occupant leurs usines envoyèrent spontanément leurs images à la Cgt, ce qui donna environ 80 km d'archives, dont une bonne partie se trouve encore à l'Institut Cgt d'Histoire Sociale, qui a cependant versé son fonds aux archives départementales de Seine Saint-Denis. C'est d'ailleurs à partir de ces fonds d'archives que la Cgt créa son propre service cinéma, dont vous parlera M. Joël Hëdde.

Toutefois, il y avait encore à l'époque des envois d'images au sein de la confédération. Or, en 1995, il n'y eut plus d'envois d'images à la confédération, c'est-à-dire que les militants filment à la base et gardent leurs propres images, que les films soient montés ou non. Nous pouvons donc dire que, au niveau des images, les syndicats sont plutôt en retrait par rapport à 1995, même s'il y a eu un retour en parallèle et une prise de conscience de la valeur historique de ce patrimoine cinématographique, surtout au sein de la Cgt et surtout à partir de 1995, qui correspondait simultanément au centenaire du cinéma et au centenaire de la Cgt.

De manière très schématique, nous pouvons également esquisser une typologie du cinéma militant, qui ne recouvre pas tous les films militants mais que nous pouvons tenter de classer en trois groupes distincts. Cette typologie englobe à-peu-près tout le siècle, et soulignons du reste que telle ou telle catégorie de cinéma militant est plus ou moins présente en fonction du moment politique et historique donné.

Il y aurait donc, d'une part, ce que j'appelle les films-mémoire, ce sont souvent des films d'amateurs, parfois même pas montés, qui captent des

moments vécus comme étant historiques, ce que l'on peut appeler une rencontre émotionnelle: des militants filment un moment qu'ils estiment important. En 1995, par exemple, nous avons eu beaucoup de ces films de mémoire.

Puis il y a ceux qu'on appelle les films d'éducation et de propagande – les plus nombreux à mon avis – ou encore des films d'histoire respectant rarement les moindres règles de discipline historique; ce sont souvent les plus longs, les plus élaborés. À titre d'exemple, le mouvement des travailleurs a souvent filmé l'histoire du premier mai.

Il y a ensuite ceux qu'on peut appeler les films d'agitation et de propagande: ce sont des films de lutte et d'action. Ces films émergent surtout pendant les phases de luttes extrêmes. Le film que vous allez voir ce soir, sur la grande lutte des mineurs, est selon moi un cinéma d'agitation-propagande. Tout à l'heure Ugo Gregoretti vous parlera de ce que je nomme un film d'agitation-propagande car c'est un film ayant un but direct: mobiliser autour d'une lutte, parfois même obtenir de l'argent ou des vivres pour continuer la lutte.

Au terme de cette panoramique un peu grossière nous pouvons donc nous questionner, en paraphrasant l'interrogation suivante: «Qu'est-ce que le cinéma militant?», puisque celui-ci change tour à tour de référents et que son rapport avec les organisations politiques et syndicales évolue sensiblement. En fait, les termes qui déterminent le mieux ce type de cinéma, selon moi, sont les mots «collectif, propagande et précarité». Il s'agit effectivement de cinéma collectif en amont et en aval de la réalisation; c'est toujours produit en marge de la production capitaliste, soit par des coopératives – le cinéma du peuple avant la guerre de 1914 était produit par le Front Populaire – soit directement par les partis ou les syndicats. Ce sont toujours des oeuvres collectives qui furent réalisées, les noms des metteurs en scène ou des acteurs singuliers étant extrêmement rares. C'est pour cela que Paul Meyer se situe entièrement à part, et on ne peut pas dire qu'il fasse du cinéma militant puisqu'il reconnaît tout l'apport et la part créatrice de l'artiste.

Parfois aussi, il s'agit d'un groupe de réalisation, il y a souvent une collaboration entre filmants et filmés, un cinéaste éclairé disait qu'il fallait d'abord rencontrer le groupe et n'amener sa caméra que bien plus tard; de nombreuses anecdotes racontent que ceux qui jouent la situation revivent les événements de manière tellement intense que cela génère une répercussion sur le réel.

Pour en revenir à l'aspect collectif nous avons en amont la production et la réalisation, et la distribution aussi est parallèle au circuit de distribution classique, elle est organisée collectivement, dans les lieux propres du mou-

vement ouvrier, les maisons du peuple en France, les salles syndicales ou les fédérations, voire dans des lieux que les organisations ouvrières occupent ponctuellement pour l'occasion: cafés, granges, voire les places des villages quand il fait beau, comme en Italie. Ces films montrent assez souvent des travailleurs en lutte, ce qui est extrêmement rare dans le reste du cinéma militant.

J'aurais également voulu ouvrir une parenthèse sur la place du travail au sein du cinéma militant qui, paradoxalement, est assez ténue, ainsi qu'évoquer le poids de la censure, chose extrêmement importante lorsqu'on se propose d'étudier le cinéma militant. Je ne partage pas l'optimisme de Calopresti quand il dit qu'il est facile de filmer le travail, car on pénètre dans un lieu privé et, par conséquent, il faut toujours demander l'autorisation.

Ce sont bien sûr des films de propagande politique exprimant un point de vue minoritaire et combatif, qui sont donc souvent interdits. Le caractère propagandiste de ces films se voit également dans leur aspect ontologique, puisque ces films de propagande montrent d'autres moments de la propagande: pensez au premier film allemand qu'on a vu hier soir, pensez combien il était ontologique et combien la propagande aide à filmer la propagande.

Mais ces films doivent aussi servir une cause, une lutte, ils sont donc forcément éphémères, au sein d'organisations qui changent parfois de ligne politique, parce que telle ou telle lutte passe de mode ou qu'elle a été gagnée, ces films disparaissant alors. Voici là un premier facteur de précarité, de fragilité.

De plus, soutenus par des organisations dont le but n'est pas la création cinématographique, ces films sont très souvent réalisés dans des conditions économiques aléatoires, ce qui pèse évidemment sur leur réalisation et sur le résultat final. Le cinéma militant est un cinéma pauvre. D'où l'emprunt fréquent d'images à d'autres sources, à d'autres films militants, à des images d'actualité détournées, des documents photographiques, des affiches. Il y a une généalogie des images du cinéma militant, repérez d'où viennent les images. Notons que ce mélange de matériaux peut être dynamique et créatif, donnant parfois un chef d'oeuvre comme *Native Land* de Paul Strand, ou une oeuvre forte comme *La vie est à nous*.

En conclusion, je dirais que le cinéma militant est l'expression cinématographique du mouvement ouvrier – ou de certaines des fractions politiques qui s'en réclament –, mais c'est aussi un jeu et, comme tout jeu cinématographique, il est donc périssable; il est même doublement périssable, en tant que jeu artistique et en tant que moment politique historique déterminé. C'est sans doute à nous, modestement, de participer à sa sauvegarde, à sa

connaissance et peut être aussi son renouvellement, mais l'on sait en général que le cinéma militant se méfie des institutions. Donc je remercie l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico de m'avoir invité et je remercie aussi la traductrice.

Perron si propone di tracciare, in maniera generale, i rapporti tra movimento operaio e cinema in Francia nel corso di questo secolo, nonché una tipologia del cinema militante.

A differenza di quanto si è immaginato per lungo tempo, in Francia il cinema militante non nasce con il Fronte popolare ma molto prima. Sul piano estetico e ideologico si possono distinguere in modo schematico quattro fasi della storia di questo cinema. Nella prima fase, prima del 1914, intellettuali provenienti dalla professione delle arti o dello spettacolo e da ambienti libertari e socialisti realizzano film con intenti educativi, per portare la "buona novella" al popolo. In seguito, hanno un ruolo molto importante le organizzazioni politiche, e in particolare il Partito comunista e la Cgt, che filmano in nome del popolo, in tutto il periodo che va dagli anni Venti agli anni Sessanta, con una piccola parentesi durante il Fronte popolare, quando anche la sinistra del Partito socialista ha una propria produzione cinematografica. Dopo la seconda guerra mondiale, invece, il Partito comunista e la Cgt, che si avvicinano tra loro, detengono il monopolio del cinema militante. Nella terza fase, nel 1968 e nel cinema militante degli anni Settanta, c'è un cambiamento nel rapporto tra organizzazione e film, poiché le organizzazioni politiche cercano di dare voce a una frazione del popolo ritenuta veramente rivoluzionaria. Infine, dal 1995 in poi, c'è una frazione del popolo che prende la parola, vale a dire la telecamera, direttamente. Durante la grande ondata di scioperi del 1995 in Francia, si sono visti molti militanti operai che facevano riprese. Fino al 1995, anche durante il 1968 e gli anni Settanta, gli operai che filmavano la loro fabbrica, pur in un rapporto verticale con l'organizzazione, spedivano spontaneamente le loro immagini alla Cgt. Nel 1995 invece non vengono più spedite immagini alla confederazione, i militanti filmano e conservano le proprie immagini, che siano montate o meno.

In maniera molto schematica, si può tracciare dunque una tipologia del cinema militante, distinguendo tre grandi gruppi: i film di memoria, spesso opera di amatori, a volte neanche montati, che catturano dei momenti che sono vissuti come storici; i film di educazione e propaganda, spesso i film più lunghi, i più elaborati (per esempio, il movimento del lavoro ha spesso filmato la storia del Primo maggio); infine i film di agitazione e propaganda, che emergono soprattutto durante le fasi di estrema lotta, con lo scopo preciso di mobilitare le persone attorno ad essa.

Mr. Perron described the relationship between the labour movement and the cinema in France over the course of the century, and outlined a typology of militant cinema.

Contrary to what was long thought, in France the militant cinema was not born with the Popular Front but many years earlier. From the artistic and ideological standpoint, one can distinguish four phases of its history. Before 1914, libertarian and socialist intellec-

tuals operating in the fine arts or the theatre made educational films, to announce the "good news" to the people. In the second phase, lasting from the twenties well into the sixties, a major role was played by political and labour organisations, in particular the Communist Party and the Cgt, which filmed in the name of the people. The left wing of the Socialist Party tumed out films of its own in the brief period of the Popular Front, but during World War II, the Communist Party and the Cgt had a monopoly on militant cinema. In the third phase, from 1968 through the seventies, the relationship between the organizations and the cinema changed, as the political organizations sought to give voice to the fraction of the people which they considered truly revolutionary. From 1995 on, a fraction of the people has taken to speaking (i.e., to use camcorders) for itself. During the great wave of strikes in 1995, many militant workers documented their struggles on video tape. Before then – even during 1968 and the seventies – workers who filmed the struggles at their own factories would spontaneously send the reels to the Cgt. In 1995, the militants who shot the images kept the tapes, some edited and some not.

Militant films can be classified in three broad groups: films made for the record, often by amateurs and sometimes unedited, that capture moments perceived as historical; educational and propaganda films, which are often the longest and most elaborate (for instance, the labour movement has often filmed the history of May Day); and films of mobilisation and propaganda, made mainly at times of extreme struggle with the specific goal of gaining support for them.

Esperienze italiane

ADRIANO APRÀ

La Cineteca nazionale

Sono direttore della Cineteca nazionale di Roma da pochissimi mesi. La Cineteca nazionale, come ogni cineteca nazionale in ciascun paese, ha dei compiti assai vasti, per non dire universalistici, nei confronti del patrimonio cinematografico nazionale. In Italia siamo stati favoriti, per certi versi, da una legislazione abbastanza all'avanguardia rispetto ad altri paesi, che ha consentito il deposito legale dei film, sia di lungo che di corto metraggio, fin dal 1965 e, per certi aspetti, senza scendere in dettagli, anche da prima.

Il compito che il nuovo decreto legge – che rifonda l'istituzione che prima era nota come Centro sperimentale di cinematografia, al cui interno c'era, e c'è, la Cineteca nazionale, e che adesso si chiama Scuola nazionale di cinema – assegna alla Cineteca nazionale, è quello della raccolta, conservazione, catalogazione, preservazione, restauro e diffusione del patrimonio cinematografico italiano, nonché del coordinamento delle altre cineteche e archivi esistenti sul territorio italiano che hanno finanziamenti pubblici. Compito enorme, come potete immaginare, che richiede, come dire, una rifondazione all'interno della rifondazione che la nuova legge ci ha dato.

Chi è esterno all'universo degli archivi può immaginarsi che ogni film italiano si trovi alla Cineteca nazionale. Non è così semplice: ogni film italiano dovrebbe trovarsi alla Cineteca nazionale, ma ho detto "dovrebbe", non necessariamente c'è. Come tutti gli archivisti sanno, e come coloro che archivisti non sono probabilmente non suppongono, la legge, per quanto fosse all'avanguardia nel 1965, ha oggi i suoi limiti. Essa obbliga infatti a consegnare un positivo; ma un positivo, specialmente di un film a colori, non significa nulla dal punto di vista della preservazione. Ciò che serve sono le matrici, i materiali negativi o internegativi o lavanda o quello che sia, che consentano di produrre copie positive del patrimonio cinematografico italiano.

Fra i compiti della Cineteca, e insisto su questo aspetto, c'è anche quello della diffusione del cinema italiano in Italia e all'estero come risulta da molti interventi in questo convegno: non basta conservare, bisogna far vedere;

perché la ragione ultima per cui si conserva è che ciò che si conserva possa essere visto, giudicato, reinterpretato dalle future generazioni. Non è una memoria inerte che noi vorremmo conservare, è una memoria dinamica. Tutto questo costa somme enormi. Tutti gli archivi hanno il problema, direi l'angoscia quotidiana, che se si preserva qualcosa contemporaneamente si perde qualcos'altro. I mezzi economici necessari non sono mai abbastanza. La frustrazione di un conservatore è quella di essere perfettamente cosciente che il patrimonio che dovrebbe conservare è in realtà un patrimonio che va distruggendosi, e che i soldi non basteranno mai. Lo Stato italiano è abbastanza volenteroso, ma ci vorrebbe una rifondazione, come dire, ideologica dell'importanza del documento audiovisivo per poter fare degli investimenti di svariati miliardi allo scopo di preservare il patrimonio.

Fatte queste considerazioni, il motivo per cui sono qui è per dire che fra gli obiettivi che come direttore mi pongo, in questo quadro di riferimento anche drammatico e difficile da gestire, c'è anche quello di superare una delle tante ideologie operanti in Italia e di conseguenza anche nella politica degli archivi, e cioè la preservazione soltanto dei film di *fiction*, del cinema narrativo di lungometraggio, che certamente è quello più conosciuto dalla maggior parte delle persone, quello che è "il cinema" per tutti. Dal mio punto di vista, cercherò di fare uno sforzo particolare indirizzato a quel patrimonio, minoritario solo per ragioni ideologiche e non per ragioni quantitative, che è il cosiddetto patrimonio documentario, dico "cosiddetto" perché il termine è spesso equivoco, dando l'idea soltanto di immagini, come dire, che trascrivono eventi reali. Non è così, ma non voglio entrare in dettaglio. Diciamo che ogni documentario è un film di *fiction*, come ogni *fiction* ha in sé degli elementi documentari. Resta il fatto che quel materiale genericamente identificato come materiale a carattere documentario rischia di essere trattato negli archivi, come nella produzione corrente, o nella produzione televisiva, come il parente povero, senza avere quegli aiuti di cui spesso ha più bisogno del suo cugino ricco che è il film di *fiction*.

Avrete sentito parlare di restauri, che è una parolina magica molto di moda oggi, rivolti a grandi classici del cinema di *fiction*, che fra l'altro sono quelli, proprio perché "classici", che meno ne hanno bisogno, perché sono benissimo conservati. E' molto raro che sentiate parlare del restauro di un oscuro film a carattere documentario, perché il documentario di per sé, nell'ideologia perlomeno italiana, è considerato un sub-cinema: basta vedere il trattamento che ha nella nostra televisione di Stato, non in termini quantitativi ma in termini qualitativi. Noi facciamo e mostriamo del pessimo documentarismo in televisione, come anche del pessimo telegiornalismo. Non a caso ho menzionato la televisione. Un archivio dello Stato che preserva il patri-

monio dello Stato, come la Cineteca nazionale, oltre al problema della conservazione, preservazione, restauro e diffusione del patrimonio italiano, deve porsi il problema di dialogare con la televisione di Stato. Noi non abbiamo la situazione fortunata dell'Inathèque in Francia, né quella degli inglesi, il cui National Film Archive si è trasformato da non molti anni in National Film and Television Archive.

Gli archivi della nostra televisione, preziosissimi se non altro per la conoscenza della storia della seconda metà del nostro secolo, sono inaccessibili dall'esterno; vengono usati solo per ragioni interne. E nulla noi possiamo sapere e dire - in quanto specialisti della conservazione del materiale in pellicola, ma per questo anche con certe conoscenze sulla conservazione del materiale in video - sul modo in cui tali archivi vengono conservati. Detto in parole povere: temo grandemente che il grande patrimonio di pellicola che ha la Rai sia in via di essere distrutto; qualche volta mi è capitato di metterci il naso dentro e ho tremato. Questo avveniva dieci anni fa, e mi domando che cosa è successo da allora. Sarebbe necessario provvedere, per l'utilità di tutti, superando l'angoscia della pirateria, che è poi ciò che spaventa la televisione di Stato, per non parlare della televisione non di Stato. E forse spetta alla Cineteca nazionale, così come al National Film and Television Archive a Londra, preservare questo prezioso materiale a futura memoria.

Un altro degli obiettivi che io mi pongo, a proposito di materiali non di *fiction*, è quello di fondare, o promuovere, se qualcun altro lo facesse, una preservazione del cinema familiare, della cinematografia dilettantesca, dei filmini di famiglia. Esistono in Europa organizzazioni nate a tal fine, nazionali e federate a livello sia europeo sia mondiale. Ho avuto modo di vedere delle compilazioni di «film di famiglia», realizzate da chi raccoglie questo materiale o anche da autori che li rimontano con propositi creativi, davvero sorprendenti. Penso, per esempio, a compilazioni che ricostruiscono la storia della seconda guerra mondiale dove per la prima volta si vedono le immagini non ufficiali (e quindi, in qualche modo, "menzognere"), cioè il punto di vista privato o casomai immagini sul lavoro, girate all'interno di una fabbrica, in cui è o era proibito andare con una macchina da presa ufficiale. Insomma il punto di vista del popolo rispetto al punto di vista dell'ufficialità, che normalmente è l'unico che noi conosciamo attraverso i cinegiornali. Purtroppo questo lavoro, che è stato fatto in molti paesi europei, non è stato fatto in Italia. Per limitarmi all'Europa, conosco abbastanza bene la situazione in Germania, in Ungheria, nel Belgio. Questi sono i film che più facilmente vanno dispersi e distrutti. Come Cineteca nazionale, vorrei farmi promotore di una campagna nazionale che non è semplice da fare, ma realizzabile se lo si vuole e non sarebbe neppure così onerosa dal punto di vista finanzia-

rio.

Ho detto anche che la Cineteca nazionale deve, secondo il decreto legge, coordinare gli altri archivi esistenti sul territorio. Coordinare non vuol dire centralizzare, ma al contrario, dal mio punto di vista vuol dire decentralizzare le energie e coordinarle, poter fare di più con meno denaro. In questo senso è fondamentale l'esistenza di archivi specializzati, perché è evidente che nel momento in cui esistesse solo il grande archivio, e poi isolati archivi più piccoli di dimensione, le sinergie non si incontrerebbero, mentre invece nel momento in cui si coordinano fra di loro archivi specializzati, molte cose potrebbero essere fatte in comune, con una gestione delle risorse che permetterebbe di fare di più con minor spesa.

La Cinémathèque nationale, dont A. Aprà est directeur depuis quelques mois, a des tâches de première importance vis-à-vis du patrimoine cinématographique national. Le nouveau décret-loi, qui a transformé l'ex-Centre expérimental de cinématographie en fondant l'École nationale du cinéma, dont dépend la Cinémathèque nationale, assigne à cette dernière la fonction de recueillir, de conserver, de cataloguer, de préserver, de restaurer et de diffuser le patrimoine cinématographique italien, ainsi que de coordonner les autres cinémathèques et archives grâce aux financements publics existant en Italie.

Tous les films italiens ne se trouvent cependant pas à la Cinémathèque, car la loi qui porte disposition du dépôt légal des pellicules, bien qu'elle ait été à l'avant-garde lorsqu'elle fut promulguée, en 1965, trouve aujourd'hui ses limites, puisqu'elle oblige uniquement à consigner un positif; or, un positif, spécialement pour les films en couleurs, ne signifie absolument rien au plan de la préservation. En revanche, les matrices, ou les matériels négatifs, les internégatifs, etc., sont nécessaires, parce que ce sont eux qui permettent ensuite de produire des copies positives du patrimoine cinématographique.

Parmi les objectifs que s'est fixés le nouveau directeur, A. Aprà se propose donc d'oeuvrer non seulement pour la préservation du cinéma narratif de long métrage, mais aussi pour tout ce patrimoine - qui n'est minoritaire que pour des raisons idéologiques mais certes pas quantitatives - qu'est le cinéma documentaire. Dans ce sens, il serait opportun d'intégrer au patrimoine de la Cinémathèque - comme l'ont déjà fait d'autres pays européens - les Archives de la Rai, qui conservent du matériel de tout premier plan pour mieux connaître de l'histoire de l'Italie, de l'après-guerre à aujourd'hui, malheureusement inaccessible de l'extérieur.

Un autre objectif vise à rassembler et préserver le soi-disant cinéma familial et amateurial, très intéressant et précieux, qui nous montre souvent d'un point de vue non officiel et privé l'histoire et les changements de notre société.

Enfin, l'action de coordination confiée à la Cinémathèque pourra donner lieu à des synergies fructueuses, surtout avec les archives spécialisées, dès lors qu'elle sera menée dans une optique non centralisatrice.

Italy's National Film Library, of which Mr. Aprà became director a few months ago, is responsible (under a recent law that transformed the Centro sperimentale di cinematografia in Rome into the National Cinema School, of which the Library is part) for preserving, cataloguing, restoring and disseminating the national film collection, and coordinating other publicly funded film libraries and archives.

Not all Italian films are in the collection, because the 1965 law instituting a filing requirement has its limits. It requires the producer to file a positive copy, but a positive - especially of a colour film - is worthless from the standpoint of preservation. What is needed are the matrices - negatives, internegatives, lavanders, and so forth - that make it possible to produce positive copies.

Among the goals set by Mr. Aprà, the new director, is to preserve not only feature films but also the mass of documentaries, which may be "minor" in ideological terms but not quantitatively. He also hopes to integrate the Library's film collections with the Rai archive, which is of the greatest value for a knowledge of Italian history since World War II, but is not open to the public; mergers of this kind have already been accom-plished in other countries.

Another goal is to collect and preserve home and amateur films; their unsung or private view of our society's history and evolution is often very interesting and valuable.

Regarding the Library's coordination activities, they can produce fruitful synergies, especially if they involve specialised archives, provided they are not carried out in a centralist perspective.

MASSIMO GHIRELLI

L'Archivio dell'immigrazione

Dirigo un centro di documentazione principalmente audiovisiva che si chiama Archivio dell'immigrazione. E il mio intervento è dedicato proprio al lavoro degli immigrati.

Oggi il movimento operaio, anche nel nostro paese (per esempio nelle zone del nord, dove in alcune fabbriche si raggiunge addirittura il 50%) è costituito in buona parte da lavoratori immigrati. Ci sono diverse piccole e medie imprese che sono aperte soltanto grazie alla presenza degli immigrati. A Brescia, per esempio, ci sono oltre quindicimila immigrati inseriti nel lavoro di fabbrica; per una città relativamente piccola è una presenza particolarmente significativa.

Detto questo, è ancora molto comune tenere separati i discorsi relativi al movimento operaio e quelli riguardanti il fenomeno dell'immigrazione. Tale separatezza è ancora giustificata da almeno due ragioni: da una parte, banalmente, dalla percezione della diversità etnica e culturale degli immigrati; naturalmente sono persone diverse, che hanno sicuramente un diverso approccio al lavoro e sono fortemente condizionati dai problemi dell'accoglienza. È comunque interessante notare che nonostante la maggior parte dei lavoratori regolari sia ormai in Italia da diversi anni (le prime regolarizzazioni sono avvenute con la legge del 1986, tredici anni fa), la loro presenza è sentita ancora come un elemento separato. E d'altra parte non si può negare che nel parlare di lavoratori stranieri ci siano implicazioni diverse da quelle puramente riferite al lavoro: basti per tutte il problema del razzismo, della possibile xenofobia.

L'immagine che abbiamo è determinata anche da qualcosa di più generale: dalla diversa visione oggi prevalente nei confronti del mondo del lavoro, immagine che in qualche modo gli immigrati interpretano; parlo del lavoro precario, della flessibilità, della mobilità, di una certa disponibilità al lavoro instabile, che è una caratteristica non soltanto degli immigrati ma di tutto il lavoro contemporaneo. In qualche modo oggi la figura dell'immigrato, dal punto di vista operaio, è un paradigma, un modello del nuovo tipo di

approccio al lavoro che si sta estendendo in tutta Europa.

Com'è caratterizzata, dunque, l'immagine del lavoratore immigrato? I mass media spesso hanno sottolineato un'analogia – a volte decisamente fuorviante – con la nostra emigrazione. Per carità, è giusto, opportuno e moralmente importante che noi non dimentichiamo di essere stati, fino ad una quindicina di anni fa e parzialmente ancora oggi, un paese di emigrazione; ma al di là delle indubbie analogie, per esempio sulla difficoltà di alloggio o sul rapporto contrastato con la cultura ospite, è vero però che la condizione migrante oggi è profondamente mutata e piuttosto lontana da quella che il cinema italiano del dopoguerra ha saputo così bene esprimere (e oggi il nostro Amelio ha tentato in qualche modo di ricostruire).

Da un lato questa immagine è molto più debole di quella che per anni ha avuto la classe operaia nel nostro paese; l'identità dell'emigrato, se si vuole, è debole per definizione: è una persona che decide di sradicarsi, di uscire dal suo contesto e di accedere a un contesto completamente diverso. Una persona che progetta di modificare il suo modo di vivere, la sua mentalità, la sua lingua. Questo lo pone in una posizione di debolezza: anche se portatore di un patrimonio forte sul piano culturale, l'emigrante lo mette comunque da parte nel momento di affrontare il viaggio.

Questa identità debole ha il suo riflesso nell'immagine superficiale e stereotipata che noi italiani – per una mancanza di elementi, per una ignoranza diffusa in un paese sicuramente poco preparato all'immigrazione – ci facciamo dei lavoratori immigrati. Trattandosi di culture e popoli che non conoscevamo, finiamo per ricorrere ai pregiudizi.

Un'immagine frammentata, appiattita. I tedeschi, ad esempio, fino a pochi anni fa nemmeno usavano la parola immigrato, parlavano di lavoratori ospiti per definire gli immigrati, e quindi li appiattivano sulla loro dimensione di lavoratori – e per di più ospiti, perché quando hanno finito di lavorare non servono più. Lavoratori che una volta fatto il loro compito sarebbero dovuti tornare a casa, ma naturalmente non l'hanno fatto: perché, come disse uno scrittore svizzero, dietro quelle braccia che erano venute a lavorare c'erano degli uomini e con quegli uomini c'erano delle famiglie, dei figli, delle donne; c'era una religione, c'era una cultura. Una visione frammentata, incapace di cogliere a tutto tondo la personalità di questa gente. Già nell'affrontare il mondo operaio è stato fatto non poche volte, anche a livello documentaristico, l'errore di prospettiva di vedere soltanto questi soggetti nel contesto lavorativo. Per quanto riguarda l'immigrato, questo è ancora più vero, e la frammentazione è ancora più forte proprio per quella debole identità di cui si è parlato.

Si può anche aggiungere un altro elemento che è stato sintetizzato molto

bene da Ben Jelloun, uno scrittore marocchino che vive in Francia: gli immigrati sono poco "fotogenici". Gli immigrati sono nello stesso tempo molto visibili e poco visibili: nella maggior parte dei casi quelli che vediamo sono gli immigrati nelle condizioni più difficili; quindi abbiamo una visione dell'immigrazione che corrisponde al *vu cumprà*, al lavavetri, al piccolo spacciatore di droga.

È più difficile vedere il lavoratore regolare, quello chiuso nella casa, o nella fabbrica a lavorare. Quindi, da una parte c'è una visibilità sicuramente eccessiva, che non corrisponde alla realtà della dimensione dell'immigrazione nel nostro paese: tanto per dare una cifra, visto che si parla tanto di criminalità, l'anno scorso, su un milione e mezzo circa di immigrati, le denunce sono state cinquantacinquemila; stiamo parlando quindi di una piccola minoranza, che però è più visibile della grande maggioranza.

Dall'altra parte, la visibilità degli immigrati sul piano dell'informazione è non solo marginale, ma sostanzialmente inesistente. L'immigrato, in questo senso, è il modello di quelli che non hanno voce, che sono esclusi dal mondo dell'informazione.

Se l'informazione oltre a essere una merce di consumo è anche una risorsa delle persone; se domani la cittadinanza verrà di fatto riferita proprio all'informazione e al possesso della risorsa informazione, ebbene l'immigrato è sicuramente l'escluso di domani, è sicuramente ancora un cittadino di serie B.

In che consiste oggi l'archivio dell'immigrazione? Non parlo del mio Archivio, ma del materiale archiviato in Italia sull'immigrazione. Gran parte di questo materiale viene da un lavoro che abbiamo fatto in televisione per anni, una trasmissione che si chiamava «Nonsolonero» che è durata sei anni, e che è stata la prima e anche l'ultima trasmissione continuativa su questi temi. Nell'arco di questi anni abbiamo avuto modo non solo di fare centosettantasei trasmissioni, ma naturalmente di raccogliere un grande patrimonio di materiale audiovisivo sia di riprese originali, fatte cioè da noi per la trasmissione e non utilizzate, sia di tutto il materiale che la rubrica riceveva.

Gran parte, quindi, del patrimonio audiovisivo su questi temi deriva in qualche modo da quell'esperienza; è stato naturalmente arricchito di molto nel corso degli ultimi anni, quando quella esperienza – per ragioni politiche – è stata bloccata. L'Archivio dell'immigrazione, a Roma, conserva un migliaio di titoli sui temi dell'immigrazione in Italia, dell'asilo politico, dei rifugiati, della società multiculturale. Esistono altri centri di documentazione, per esempio quello che la Caritas sta allestendo a Torino. Saranno una quarantina i centri di documentazione in tutta Italia, legati e collegati dallo stesso *software* di archiviazione che è l'ISIS nella versione *Biblos* modificata per i

video.

Al di là dell'archiviazione dei materiali, la parte più importante del nostro lavoro è l'utilizzazione di questi audiovisivi per delle rassegne, con l'intento di diffonderli in tutta Italia, e in particolare nelle scuole, con il contributo di associazioni, Ong ed enti locali. Tra l'altro usiamo queste occasioni per riarticolare questo materiale; oggi noi abbiamo rimontato gran parte del nostro patrimonio per temi.

Quella della formazione è forse la parte più importante del nostro lavoro. E' collegata proprio al mondo dell'immigrazione con cui siamo partiti, la formazione di documentatori, i *documentalists* che lavorano per archiviare i nostri materiali. Facciamo anche un lavoro di formazione di *video-makers*, di ragazzi immigrati che cercano di imparare a usare una telecamera. Infine, un lavoro di formazione a livello scolastico, anche questo su due livelli: corsi di aggiornamento per gli insegnanti, e incontri con le scuole.

Qui, però, forse c'è il fulcro più interessante del nostro lavoro: questi corsi infatti non sono proiezione di materiale, o almeno non sono semplicemente questo; sono soprattutto corsi di analisi degli audiovisivi in funzione interculturale, per studiare e smontare insieme con gli insegnanti (che poi lo rifaranno nella scuola) il meccanismo delle informazioni audiovisive.
Abbiamo anche pubblicato cataloghi, percorsi didattici, agende e materiali antirazzisti, che raccolgono dati e schede sui film e il razzismo, oppure sui pregiudizi negli spot pubblicitari; questo tipo di analisi è il frutto del lavoro che facciamo nei corsi. Realizziamo infine una rivista trimestrale di letteratura multiculturale, «Caffè».

En dépit de la présence importante des immigrés dans le monde du travail, il est très commun de faire un distinguo entre les discours relatifs au mouvement ouvrier et ceux concernant le phénomène de l'immigration. Ceci découle d'au moins deux raisons: d'un côté, la perception de la diversité ethnique et culturelle des immigrés, et, de l'autre, le fait que le thème «travailleurs étrangers» a des implications bien autres que celles uniquement liées au travail. Citons entre tous le problème du racisme et de la xénophobie, toujours possible.

Du point de vue de l'ouvrier, la figure de l'immigré est un paradigme de la mobilité, du travail flexible, de la précarité. Son identité est faible par définition et évoque une condition de déracinement. Cette identité faible trouve son reflet dans l'image superficielle et stéréotypée qui caractérise les travailleurs immigrés en Italie, par manque d'éléments de connaissance dans un pays peu préparé à l'immigration. Il s'ensuit une vision fragmentée, incapable de saisir la réalité de la vie de ces personnes. En outre, les immigrés sont à la fois peu et très visibles: dans la plupart des cas, les plus visibles sont les immigrés dans

les conditions plus difficiles (vendeurs de rue, laveurs de pare-brise ou petits dealers), tandis que la très grande majorité du monde de l'émigration n'est pas visible, c'est-à-dire le salarié régulier qui travaille à l'usine et rentre chez lui le soir. Dans ce sens, l'immigré est le modèle de tous ceux qui n'ont pas de voix, les exclus du monde de l'information.

À Rome, les Archives de l'Immigration, dont le matériel provient en grande partie d'une émission télévisée intitulée «Nonsolonero», conservent quelque mille titres sur l'immigration en Italie, les demandeurs d'asile politique, les réfugiés ou la société multiculturelle. Elles organisent des expositions, en particulier dans les écoles, des cours de formation pour documentalistes et vidéastes, des cours de mise à jour pour les enseignants et des rencontres avec les élèves; elles publient des catalogues, des parcours didactiques, des agendas, différents matériels antiracistes et une revue trimestrielle de littérature multiculturelle, «Caffè».

Despite the sizable presence of immigrants in the labour market, the labour movement and immigration are still usually treated as two separate subjects. This is due to at least two causes: the perception of immigrants as ethnically and culturally different, and the fact that the subject of immigrant workers has ramifications beyond those of labour *per se*; suffice it to point to the problem of racism and possible xenophobia.

From the labour standpoint, immigrants are a paradigm of mobility, of flexible and precarious jobs. Having been uprooted, their identity is weak by definition, and it is reflected in the superficial, stereotypical image Italians have of them, for lack of knowledge in a country ill prepared to receive immigrants. The result is a fragmentary vision that cannot capture the reality of these people's lives. Moreover, immigrants are at once highly visible and nearly invisible. Generally speaking, the ones who are most visible are those in the worst circumstances (peddlars, windowashers, dope pushers), while the great majority – those who have a regular job and spend their time behind doors, at home or at work – are practically invisible. In this sense, the immigrant population is a model of people who have no voice, who are excluded from the world of information.

The Immigration Archive, in Rome, has about a thousand publications on immigration in Italy, political asylum, refugees, and the multicultural society. A large part of the material comes from a television show called «Nonsolonero» *(Not Just Black)*. The Archive promotes exhibitions (particularly in schools), training courses for documentary filmmakers and videomakers, refresher courses for teachers, and meetings with school groups. It publishes catalogues, teaching materials, calendar books, anti-racist materials and a quarterly review of multicultural literature called «Caffè».

PIER PAOLO POGGIO

La Fondazione Micheletti e il Museo dell'Industria

La Fondazione Micheletti sin dall'inizio della sua attività, nei primi anni Settanta, ha dedicato una particolare attenzione alle immagini: fotografie, manifesti, iconografia prodotta dai movimenti politici e sociali, fondi documentari illustrati sulla storia dell'industria e l'archeologia industriale. Solo con gli anni Novanta, però, ci si è dedicati alle immagini in movimento, ed è avvenuto con il varo del progetto di un museo dedicato al lavoro industriale e con la decisione di costituire le collezioni, l'archivio, il "magazzino" del museo, senza aspettare di avere la sede, peraltro subito individuata, e attorno a cui si è sviluppata una lunga guerra di movimento, forse adesso conclusasi in modo positivo.

Accennerò alle collezioni principali di filmati che possediamo, costituite sostanzialmente di due fondi piuttosto importanti, più alcune raccolte minori che qui non interessano, e dirò qualcosa sul museo in rapporto al cinema. La vicenda inizia con il recupero del Cinestabilimento milanese Fratelli Donato, avvenuto grazie alla mediazione di Adriana Monti e Sergio Bologna. Le collezioni di film dei Donato - uno di loro era anche collezionista – sono state contrassegnate da vicende tormentate, sfortunate; in proposito abbiamo in corso un progetto che mira a ricostruire nel suo insieme la storia dello stabilimento e dei suoi protagonisti, che mi pare di grande interesse per una storia del cinema vista dal lato del lavoro.

Il Cinestabilimento Donato, in tempi pionieristici, è stata una delle fucine più importanti nella storia del cinema italiano, soprattutto dal lato dell'innovazione tecnica (doppiaggio con banda ottica, sperimentazione "autarchica" del colore, ecc.). Se ci riusciremo, racconteremo la storia anche in video, partendo dalle macchine e dalle attrezzature che abbiamo recuperato integralmente. Un inventario di massima dei film con una breve descrizione è disponibile nel numero di giugno 1998 di «Archivi e imprese»[1].

---

[1] M.S. FIENGO, *I film della Fondazione Micheletti di Brescia*, in «Archivi e imprese» IX (1998), 17, pp. 195 - 198.

Complessivamente sono mille e diciotto scatole con dentro un po' di tutto, così descritte nell'articolo citato:

«Il fondo Donato nel suo insieme si caratterizza per una grande quantità di produzioni a carattere industriale e documentario, moltissima la pubblicità, numerose le attualità, alcuni documenti storici e una serie di produzioni ibride sempre di tipo industriale. Le pellicole coprono un arco di mezzo secolo a partire dagli anni Venti» (in realtà ci sono materiali antecedenti [n.d.a.]), «la maggior parte sembrerebbero girate negli anni Cinquanta».

In effetti Maria Silvia Fiengo ha lavorato con grande passione ma in poco tempo e in condizioni difficili, per cui una ricognizione accurata resta ancora da fare.

Una valutazione del fondo è molto legata all'ottica da cui ci si pone, ma in certi casi ci può essere una effettiva convergenza di giudizio: ad esempio un Pathécolor del 1910, dedicato alla lavorazione del bambù, è stato visionato dalle collaboratrici della Cineteca Ansaldo, che lo hanno giudicato «strepitoso». Ancora esempio di materiale significativo è un filmato sull'intero ciclo della produzione del cappello della Borsalino, risalente agli anni Venti. Ad altri possono interessare di più gli spezzoni sulla prima guerra mondiale, firmati Luca Comerio. Come Fondazione Micheletti siamo rimasti subito colpiti, dati i nostri interessi, dai numerosi filmati di propaganda nazista, prodotti dal DAF (Fronte del lavoro), oppure da un film come *L'ultima tappa*, di cui esistono altre copie, girato ad Auschwitz subito dopo la fine della seconda guerra mondiale. Nella relazione stesa per noi, Maria Silvia Fiengo sollecitava un intervento immediato su una pellicola in parte decomposta, dedicata ad un grandioso Primo maggio moscovita: rilancio qui il suo appello. Ad ogni modo, il grosso delle collezioni è costituito da filmati pubblicitari e da documentari industriali con una particolare concentrazione attorno agli anni Cinquanta. In certi casi l'interesse storico mi sembra innegabile, e non solo per la storia economica: così per un film intitolato *Visita alla fiera*, dedicato alla Fiera di Milano del 1946. Numerosi e curiosi sono i film sui processi produttivi, ad esempio sulla fabbricazione dei tessuti dagli stracci, ma ricordo anche un documentario non datato sul Centro sperimentale di cinematografia di Roma, che ripercorre tutte le fasi della produzione cinematografica.

Il secondo importante fondo da noi posseduto è quello della Gamma Film di Roberto Gavioli, su cui abbiamo realizzato una storia divulgativa illustrata, uscita recentemente in coedizione con Jaca Book. Due anni fa Gavioli ci ha ceduto alcune delle macchine più significative del suo stabilimento, in particolare le titolatrici per i cartoni animati, e un primo fondo di video; ha conservato in un magazzino di Segrate tutta la produzione della sua azienda, anche se non tutte le pellicole originali, che ha provveduto a riversare su

video. Non esiste al momento un inventario dettagliato, gli elenchi coprono circa il 70-80% del materiale. Le quantità sono molto significative: ne stiamo preparando il trasferimento nei nostri depositi e occorreranno almeno tre Tir; non sono ovviamente tutte pellicole, ci sono, ad esempio, moltissimi rodovetri.

È nota l'attività della Gamma nella produzione dei Caroselli televisivi, ma Gavioli ci tiene a sottolineare che hanno fatto molto di altro e, a suo avviso, di più importante; nella fase più recente si sono dedicati ai "parchi a tema"; ricordo un progetto suggestivo, ad esempio, su Sesto San Giovanni, nell'area Falk. I materiali che più direttamente possono interessare in questa sede sono riconducibili ai documentari industriali con finalità promozionali, un'attività che va dagli anni Sessanta a tutti gli anni Ottanta e che riguarda diverse aziende: Snia Viscosa, Bayer, Enichem, SEA (c'è un *Malpensa 2000* del 1987), Sistemi Urbani (un video sul progetto Portello dell'89). Vorrei però segnalare la fitta serie di documentari prodotti per la Fiat dal 1982 al 1992, dedicati a tutti i tipi di auto Fiat, Lancia e Alfa Romeo, prodotti dalla fabbrica ad alta automazione dopo la sconfitta operaia dell'Ottanta; per gli esperti del settore è il ciclo legato a Vittorio Ghidella, che è anche uno dei personaggi di questi documentari. Un'attività che nella Gamma ha il suo momento culminante con il mediometraggio dedicato alla Fiat Tempra (nel 1990), per la regia di Nikita Mikalkov.

Vorrei aggiungere qualcosa sul museo e sul rapporto che cerchiamo di costruire tra cinema e museo, tra questi materiali che ho elencato in modo estremamente sommario e il progetto di un museo del lavoro industriale. L'assunto di partenza è l'innegabile, forte, profondo rapporto esistente tra cinema e industria, non solo per via del cinema industriale; quello che stiamo tentando di fare, è di rendere conoscibile, visibile, un legame storico che ci pare emblematico della modernità novecentesca e dei suoi esiti. Quindi, dentro un museo dedicato al lavoro industriale ricaviamo uno spazio abbastanza importante di 1.500 metri quadri, dedicato in modo specifico al cinema, partendo dalle due collezioni che vi ho citato prima; per collezioni si intendono i filmati, ma anche le macchine, i cataloghi, i manifesti, le riviste, ecc. Ovviamente, solo una parte sarà utilizzata a fini espositivi, a seconda degli allestimenti che verranno man mano realizzati; al momento prevediamo due percorsi fondamentali: uno dedicato alla produzione e post-produzione nel tentativo di raccontare come si realizza o meglio come si realizzava un film, l'altro riguardante in specifico il cartone animato, e su quest'ultimo percorso abbiamo già un progetto molto dettagliato e preciso di Roberto Gavioli.

Vorremmo però utilizzare – e in parte lo stiamo già facendo – le immagini

in movimento almeno su altri due versanti: il primo riguarda il museo nel suo insieme, in tutte le sezioni della sede centrale (13.500 metri) e nelle sezioni distaccate sul territorio (al momento quattro). Come sapete, il tallone d'Achille dei musei della tecnica e dell'industria è che le macchine, gli strumenti esposti risultano muti, impenetrabili, non suscitano più né odio né nostalgia e sempre meno memoria; in realtà, poi, le cose non stanno esattamente così, poiché si possono avere delle sorprese da parte di persone comuni che possiedono conoscenze inaspettate, ma gli interlocutori intellettuali e politici, inclusi i sindacalisti, con poche eccezioni, sono fermamente convinti che le macchine siano del tutto inanimate, inservibili se non per il modernariato (compatibilmente con le loro dimensioni), ovvero le concepiscono come archeologia industriale in una accezione estetica, sul tipo «le rovine del fordismo».

Ci sarebbe qui da indagare una rimozione d'ordine ideologico e culturale, ma non è il momento. Comunque, innegabilmente, le macchine non parlano e a quel che sembra non comunicano né significati, né emozioni. Tenuto conto che la spinta principale è quella di rendere definitiva tale cancellazione, anche le subordinate risentono di una tale linea egemonica. E' il caso immancabile della virtualizzazione, che continuamente ci ripropongono: si risolve il problema con un museo virtuale, possibilmente in tre dimensioni, cosa che in qualche misura cerchiamo di fare, o, per lo meno, forniamo i materiali, perché chi è in grado di farlo lo realizzi. Ci sembra però un *éscamotage*. In altri paesi, dove esistono molti musei dell'industria, si è percorsa anche la strada opposta, cioè utilizzare delle persone, dei figuranti per rianimare le macchine. L'ipotesi su cui lavoriamo, per nulla originale, è di allestire il museo, che è un museo fondamentalmente sul Novecento, facendo perno sulle collezioni delle macchine e sulle immagini, soprattutto le immagini in movimento e ovviamente anche i suoni-rumori, legando continuamente cinema e industria.

In vista di ciò, ma anche come attività autonoma, stiamo cercando di recuperare filmati e in qualche misura di produrne; con molti problemi d'ordine finanziario e di competenze, perché al nostro interno non c'è il *know how* adeguato. Sul recupero dei filmati, posso fare un esempio: Brescia è la patria di una manifestazione molto nota che si chiama «Le mille miglia», sulla quale, come su altre manifestazioni analoghe, è abbastanza facile trovare dei materiali audiovisivi. Non si trova, invece, gran che quanto ad immagini in movimento sul lavoro di fabbrica. Così sono stato contento quando un paio di anni fa ci sono stati segnalati alcuni filmati di epoca antecedente alla seconda guerra mondiale, girati in $9^{1/2}$, su un'azienda bresciana tuttora in attività. Si trattava di una modesta quantità di materiale, ma per noi molto utile:

ci hanno chiesto quaranta milioni, un costo per noi inaccessibile. Ci siamo consolati pensando che in teoria eravamo miliardari, tenendo conto anche solo delle mille pizze dei fratelli Donato…

Quanto all'autoproduzione abbiamo cominciato a fare qualcosa: un paio di video sono stati realizzati grazie alla collaborazione di Adriana Monti. Un lavoro recente è un video dovuto a Enrico Sparti sulle collezioni del museo. Si tenga conto che concepiamo questa attività da un punto di vista strettamente documentario, è questa la soglia che a noi interessa; forse è un modo per sottrarsi al problema del racconto filmico, ma non abbiamo trovato niente di meglio.

In questo momento sono in corso due iniziative: stiamo filmando con l'aiuto dell'Enel tutti gli impianti idroelettrici della Valle Camonica e intervistando chi ci ha lavorato; sono molte ore di girato con spezzoni di grande interesse. Un lavoro analogo, fatto soprattutto di interviste, perché in fabbrica è difficile entrare, riguarderà la siderurgia bresciana, i celebri «tondinari» di cui abbiamo appena ricostruito la storia in un libro di prossima uscita, una storia molto importante per capire l'Italia. Attraverso qualche alleanza cerchiamo di usare supporti professionali. I lavori che ho citato si collegano direttamente a due sezioni staccate del museo, una sull'energia idroelettrica, in una ex centrale della Valle Camonica, e l'altra dedicata al museo del ferro che esiste già e che ha, a sua volta, prodotto dei video di natura didattica.

Vorrei aiutare anche un progetto molto bello che incontra delle difficoltà: dei ragazzi di un centro sociale ci hanno proposto di realizzare un film basato su quello che hanno ripreso di un aspetto particolare dell'immigrazione. Nella pianura bresciana, negli epicentri dei Cobas del latte, in alcune grosse aziende agricole automatizzate, lavorano delle comunità di indiani sikh, che sono stati scelti oculatamente dai padroni per la cura con cui tengono il bestiame. Sono ambienti come questi che debbono essere raccontati e visti se si vuole conoscere qualcosa del profondo Nord.

Concludo ribadendo che ci accingiamo a raccontare la storia della Donato, e per quel che riguarda il video, l'idea sarebbe, non come nel museo, di utilizzare il cinema a corredo dell'esposizione, le immagini in movimento per rianimare le macchine industriali, ma di far riaffiorare il lavoro, ritrovare l'industria dentro il cinema. Cerco di spiegarmi citando dalla bozza di progetto che l'amico Enrico Livraghi ci ha appena inviato:

«Le macchine e i film sono là, sensibili e consistenti, tracce palpabili dell'era fordista, sono concrezioni di lavoro, uomo passato e oggettivato, ma dove è andato ad annidarsi il lavoro? Dove si è occultato, cioè accumulato trattandosi di cinema, vale a dire non solo di macchinari, obiettivi e pellicola impressa e stampata ma di immagini

e visioni? Che ne è nel ricordo del lavoro passato nelle migliaia di metri di pellicola che corrono sullo schermo? Mettere a contatto il lavoratore – nella Donato hanno lavorato tantissime persone, molti tecnici – mettere a contatto quella che è stata forza lavoro viva e vivente con gli strumenti e con gli oggetti finali del suo fare lavorativo, cercare il racconto della sua manualità e della fattualità del suo lavoro, indagando il segreto di quelle macchine obsolete, sondare il suo grado di consapevolezza di fronte a un prodotto, il film, che in fondo è anche una sede dell'immaginario, un che di materialmente fantasmatico e irreale».

Au cours des années 90, la Fondation Luigi Micheletti a acquis deux fonds cinématographiques importants, qui contiennent d'intéressants matériels pour le binôme cinéma et travail industriel.

Après un inventaire sommaire, le premier fonds est celui des Établissements cinématographiques Donato, de Milan (un millier de pellicules qui vont des années 10 aux années 60); quant au deuxième fonds, en cours d'acquisition, il comprend toute la production de la Société milanaise Gamma Film, spécialisée dans les dessins animés et la publicité commerciale, une entreprise active du lendemain de la deuxième guerre mondiale à nos jours.

Ces matériels (acquis en plus des équipements des deux établissements) formeront la base de la section consacrée au cinéma du Musée de l'Industrie et du Travail en passe d'être créé à Brescia.

Dernièrement, la Fondation Luigi Micheletti a aussi commencé à produire des vidéos pour son propre compte, tout en réalisant des campagnes documentaires sur les installations hydroélectriques de la Val Camonica et sur les activités sidérurgiques de la région.

During this decade the Luigi Micheletti Foundation acquired two important collections containing interesting materials on the cinema and industrial labour.

The first is the collection of Donato Cinema Productions of Milan, which includes around one thousand films from 1910 to the Sixties. The second (now being acquired) contains the entire production of Gamma Films, also of Milan, which has been operating since just after the end of World War II and specializes in cartoons and advertising.

These materials, plus equipment from the two plants, will constitute the core collection of the Cinema Department at Brescia's new Museum of Industry and Labour.

The Luigi Micheletti Foundation recently began to produce videos on its own account, and is now shooting documentary footage on the hydroelectric plants in the Val Camonica area and on Brescia's iron and steel industry.

MARCO SALOTTI

L'Archivio cinetecario della Liguria

Con l'inaugurazione nel 1980, a Genova, dell'Archivio storico Ansaldo, per la prima volta in Italia si registra il caso di una impresa industriale, l'Ansaldo, che si impegna nella salvaguardia della propria documentazione non più utile ai fini produttivi: documenti da non conservare nemmeno per obblighi legali, contrattuali o fiscali ma che oggi riconosciamo importanti ai fini dell'analisi economica, storica e sociale, vengono custoditi, inventariati e messi a disposizione della comunità scientifica.

Un patrimonio documentario alimentato dai fondi archivistici di diverse imprese industriali ma che soprattutto è specchio dell'attività dell'Ansaldo, fondata a Genova Sampierdarena nel 1853. L'Ansaldo ha legato il proprio nome alla storia della meccanica, della cantieristica, della siderurgia, dell'elettromeccanica, anche del nucleare per un certo periodo, in quasi centocinquanta anni di trasformazioni societarie, concentrazioni industriali e finanziarie di ogni tipo. Il complesso archivistico è costituito da documenti cartacei, fotografici e filmici che per le diverse modalità di conservazione e di inventariazione che richiedono, e anche per la diversa utenza che richiamano, sono stati ripartiti e gestiti in tre distinte sezioni: la sezione fondi archivistici, la sezione materiali fotografici e la sezione materiali filmici. Quest'ultima sezione ha assunto una specifica fisionomia nell'Archivio cinetecario della Liguria, costituito nel 1987 sulla base di una convenzione tra Ansaldo (Archivio storico), Regione Liguria (Assessorato alla cultura - Servizio promozione culturale) e per iniziativa dell'Università di Genova (Facoltà di lettere e filosofia).

Compito dell'Archivio cinetecario è la ricerca, l'acquisizione, la conservazione di documenti filmici riguardanti la Liguria. Grazie a questa formula di interazione tra ente pubblico, grande industria e università, si è resa possibile la ricognizione per immagini di un territorio, quello ligure appunto, ricco di tradizione industriale, economica e commerciale. Dall'anno della sua costituzione l'Archivio cinetecario della Liguria ha raccolto un patrimonio filmico comprendente documentari istituzionali, film didattico-illustrativi, documenti

di attualità, cinegiornali, film promozionali, *fiction*, che testimoniano i più diversi aspetti della vita economica, sociale e culturale della regione.

Il fondo cinematografico dell'Ansaldo, che comprende filmati databili tra il 1910 sino ai giorni nostri, ha rappresentato il nucleo originario dell'Archivio. La ricerca si è in seguito indirizzata alla ricognizione di archivi di società quali la Navigazione Italia e l'Ilva Italsider. Questi tre fondi costituiscono una fonte storica indispensabile per ricostruire attraverso la documentazione visiva il rapporto tra Genova e l'attività della cantieristica navale, della meccanica, della produzione bellica, di quella siderurgica, della navigazione e in particolare del trasporto passeggeri. Altri fondi industriali sono confluiti nell'Archivio cinetecario della Liguria: quelle di aziende alimentari, come la Sasso del Ponente ligure o la dolciaria Dufour. Un settore della ricerca si è rivolto inoltre alla dispersa produzione di *filmakers* e di cineamatori, che spesso offrono testimonianze diversificate rispetto alla comunicazione filmica ufficiale e talvolta fanno affiorare una memoria critica di un ambiente e dei suoi processi sociali.

I film acquisiti in varie forme – acquisto, comodato, cessione – vengono catalogati per fondi di provenienza dopo essere stati ovviamente sottoposti al controllo dei supporti e a un eventuale restauro. In questo senso è particolarmente significativa la collaborazione avviata tra l'Archivio cinetecario della Liguria e la Cineteca di Bologna per il recupero di un lotto di nitrati prodotti da Charles Urban nei primi anni del secolo, che costituiscono un ritrovamento di alto interesse per la storia del cinema e in particolare per la ricerca "pionieristica" nell'ambito della riproduzione del colore (kinemacolor).

Al fine di permettere un agile accesso alle fonti documentarie, i film vengono trasferiti su supporto magnetico (3/4 di pollice). La catalogazione delle videocassette è stata realizzata su computer usando il programma ISIS-Vision fornito dall'Unesco.

Una storia dell'industria per immagini filmiche, proposta non come pura illustrazione documentaristica ma come specchio degli atteggiamenti culturali nei confronti dell'industria, dei suoi prodotti e dei suoi processi, diventa indispensabile per analizzare la memoria di una collettività e di un territorio inteso nel senso di ambiente sociale e geografico.

Il film industriale fornisce un'interpretazione predeterminata dell'oggetto realizzato e del procedimento produttivo, al di là dell'intenzione di registrare in modo "trasparente" e neutrale. La sua lettura implica il superamento di una falsa ingenuità referenziale e, quindi, la considerazione di diversi livelli di fruibilità. Un primo livello, che potremmo chiamare oggettivo, implica l'analisi dei dati documentari forniti sul prodotto, sulla funzione e sulla sua collocazione storico-ambientale.

In un secondo livello, che si potrebbe definire soggettivo, emerge il messaggio espresso sia in senso intenzionale sia in senso preterintenzionale. Ad esempio il documento *Il varo della motonave Augustus* del 1926 nei cantieri Ansaldo di Sestri Ponente, illustra un procedimento tecnologico che oggi può interessare l'archeologia industriale (varo su scalo e non in bacino, centinatura in legno come struttura portante a terra della nave, recupero in mare del grasso che lubrificava lo scivolo ...). Il varo viene ripreso nella progressione operativa: le fasi e i ruoli del lavoro degli operai che liberano lo scafo dalla sua armatura d'appoggio. Ma i livelli di informazione del filmato superano ovviamente l'oggettività descrittiva: la liturgia mondano-celebrativa che fa da cornice all'evento attiva un significato politico e simbolico. L'Italia del fascismo si autocelebra non solo nel prestigio del prodotto «motonave», transatlantico, ma anche nella visione interclassista della società fornita dall'evento del varo: operai e gerarchi, maestranze e autorità, Edda Mussolini e il cardinale di Genova Minoretti, barcaioli e cineoperatori... tutti uniti nell'orgoglio per lo sforzo industriale della nazione.

Al di là dell'interpretazione del singolo documento, come possibile fonte storica, o per lo meno come suggestione visiva, è possibile attivare un'analisi di tipo diacronico, utilizzando un intero fondo archivistico o procedendo a un'integrazione di due fondi. Ad esempio, il fondo *Ansaldo* e il fondo *Italia* possono delineare una storia della cantieristica navale, della navigazione e del trasporto passeggeri dagli anni Dieci agli anni Settanta. La varietà dell'origine e della destinazione dei documenti testimonia un diverso uso linguistico delle immagini in rapporto a uno stesso oggetto, la nave, a un processo industriale, a un prodotto e a un ambiente umano e sociale. Gli operai che escono dai cantieri navali di Sestri Ponente nel 1910 sono ripresi con la frontalità ottimistica delle prime attualità del cinema, alla maniera dei Lumière. Le lunghe inquadrature che colgono come in flagrante una folla di lavoratori sulla piazza principale di Sestri Ponente restituiscono, con chiara intenzionalità politica, l'immagine di un mondo operaio che si integra felicemente in un proprio spazio urbano. Già nei primi anni del secolo, il ceto operaio genovese viene rappresentato non come classe sociale che vive in ghetti degradati, in quartieri dormitorio, ma in cittadelle dotate di una loro precisa identità culturale all'interno della "grande Genova".

Le immagini ufficiali del cinema del padronato in parte rispecchiano e in parte alimentano il mito dell'aristocrazia operaia genovese, un'aristocrazia fondata sul produttivismo e sulla specializzazione. Già nel 1936 l'Ansaldo istituisce una scuola interaziendale per la formazione professionale. Un fondo cinematografico Ancifap, documenta il lavoro degli apprendisti (tornitori, meccanici, saldatori...) che, dopo il corso e il conseguimento del diplo-

ma trovano occupazione all'Ansaldo e in industrie collegate.

Sul fronte della siderurgia, nel secondo dopoguerra, la monumentale costruzione dell'acciaieria a ciclo integrale Oscar Sinigaglia a Cornigliano (1951-1955) viene esaltata con un tono variante dall'epica alla cronaca, da un documentario in nove sezioni di Giovanni Paolucci, che ha una durata di quasi tre ore. L'Italia in cammino tra ricostruzione e sviluppo celebra il progetto ciclopico di produrre acciaio sul mare. La terraferma viene creata attraverso la copertura delle acque con orgogliosa indifferenza per lo scempio geologico e ambientale. Gli operai lavorano sul fondo marino rinchiusi dentro cassoni stagni e le immagini filmiche sono memori di Ivens e immemori del significato sociale e ambientale che ispirava Zuiderzee nel 1931.

Il mito dell'aristocrazia operaia e del produttivismo è significativamente espresso dalla stessa classe dei lavoratori, che con consapevolezza gramsciana attuano nel 1950 una clamorosa esperienza di autogestione delle fabbriche. Per 72 giorni i cantieri Ansaldo, in lotta contro il piano di ridimensionamento degli addetti, continuano l'attività produttiva di navi e di turbine con un'organizzazione autogestita. Una *troupe* proveniente dai paesi dell'Est europeo testimonia la solidarietà per immagini e amplifica l'azione di propaganda.

I documenti del fondo *Ilva-Italsider* degli anni Sessanta esprimono con lucidità progettuale, e talvolta anche con enfasi poetica, una politica aziendale che esalta con semplificazione deterministica l'equivalenza industria-progresso, acciaio-ricchezza. I contadini pugliesi segnati da una secolare povertà non dovranno più invidiare i lavoratori del Nord che scendono la penisola (per le vacanze?), a bordo delle automobili targate Milano, Genova, Torino. Lo stabilimento siderurgico di Taranto, con la sua richiesta di occupazione, trasforma gli abitanti dell'ex Magna Grecia in proprietari di utilitarie Fiat. I contadini, i pescatori, i vasai, i contrabbandieri di sigarette possono presto raggiungere un alto senso della dignità umana attraverso l'appartenenza (sia nel lavoro sia nel tempo libero) alla dimensione totale dell'azienda. Lo stabilimento è una patria ritrovata.

Al di là di una possibile collaborazione per una storia in immagini del movimento operaio, ritratto dai padroni e non, l'Archivio cinetecario della Liguria si offre come una memoria storica disponibile a una ricostruzione sincronica e diacronica di fenomeni ed eventi che hanno caratterizzato i percorsi industriali e sociali del Novecento italiano.

Les Archives historiques d'Ansaldo furent inaugurées en 1980 et sont constituées de documents sur support papier, photographique et filmique. En fonction des diverses modalités de conservation et d'inventorisation requises d'une part, et des différents types d'utilisateurs de l'autre, ces archives sont donc réparties et gérées autour de trois sections: la section fonds d'archives, la section matériels photographiques et la section matériels filmiques. Cette dernière occupe d'ailleurs une place à part au sein des Archives cinéthécaires de la Ligurie, constituées en 1987 aux termes d'une convention entre Ansaldo (Archives historiques), la Région Ligurie et l'Université de Gênes.

Parmi les objectifs des Archives cinéthécaires figurent la recherche, l'acquisition et la conservation de documents filmiques concernant la Ligurie. Depuis l'année de leur constitution, les Archives ont rassemblé un patrimoine filmique comprenant des documentaires institutionnels, des films didactiques et illustratifs, des documents d'actualités cinématographiques et autres, des films promotionnels ou des fictions, qui offrent tous un témoignage des aspects les plus divers de la vie économique, sociale et culturelle de la région.

Le principal noyau documentaire de ces Archives est constitué par le fonds cinématographique d'Ansaldo, qui réunit des films de 1910 jusqu'à nos jours ou des documents filmés provenant d'archives de sociétés telles que Navigazione Italiana et Ilva Italsider. Ces trois fonds sont une source historique indispensable si l'on veut reconstruire à travers la documentation visuelle les rapports entre la ville de Gênes et les chantiers navals ou les activités liées à la mécanique, à la production militaire et sidérurgique, à la navigation et, en particulier, au transport des passagers.

Le film industriel offre une interprétation prédéterminée de l'objet réalisé et du procédé de production, au-delà de l'intentionnalité d'un enregistrement "transparent" et neutre. Sa lecture se situe à plusieurs niveaux, qui vont de l'analyse des données documentaires fournies sur le produit à l'idéologie explicite ou implicite ayant orienté les réalisateurs.

Au-delà d'une collaboration possible pour produire une histoire en images du mouvement ouvrier, ou encore des portraits de patrons et autres, les Archives cinéthécaires de la Ligurie représentent une mémoire historique disponible pour une reconstruction synchronique et diachronique de phénomènes et d'événements qui ont jalonné les parcours industriels et sociaux du XXe siècle italien.

The Ansaldo Historical Archive was inaugurated in 1980 and contains paper, photographic and film documents. It is divided into three separate sections - archival collections, photographic materials and films - based on the different preservation and cataloguing methods they require and on the different types of users who consult them. The film section operates as part of the Liguria Film Archive, which was established in 1987 under an agreement among the Ansaldo Historical Archive, the Liguria Region and the University of Genoa.

The purpose of the Liguria Film Archive is to research, acquire and preserve film documents related to this region. Its collection includes company documentaries, educational films, films on current events, newsreels, promotional films and narrative films, all illustrating the various aspects of the region's economic, social and cultural life.

Its core consists of the Ansaldo film collection, which includes materials from 1910 to the present, and film documents from the archives of Navigazione Italia and Ilva Italsider. These three collections constitute indispensable historical sources for reconstructing the

relationship between Genoa and its industries: shipbuilding, machinery, weapons, iron and steel, and navigation (in particular passenger carriage).

Industry films give a predetermined interpretation of their subject matter and of production processes, beyond the desire to record reality in a transparent and neutral way. They can be read on different levels, from an analysis of the data given on products to the explicit or implicit ideology guiding the filmmaker.

Beyond possible collaboration on a visual history of the labour movement (includ-ing its portrayal by employers), the Liguria Film Archive can provide historical documents for a synchronic and diachronic reconstruction of the phenomena and events that have characterized industrial and social developments in 20th century Italy.

Esperienze straniere

HENDRIK OLLIVIER

Archives et musée du mouvement ouvrier socialiste (Gand, Belgique)

L'Amsab, Archives et musée du mouvement ouvrier socialiste a été fondé en 1980. C'est donc une institution relativement jeune. Une longue histoire précède la fondation définitive, et en fait, elle remonte jusqu'avant la Seconde Guerre mondiale. Mais nous n'allons pas nous arrêter à cette "préhistoire". Dans ce bref exposé nous allons nous limiter au contexte dans lequel l'Amsab a été créé.

À partir des années 60 et surtout 70 nous constatons un intérêt grandissant des chercheurs et historiens pour le mouvement ouvrier. À cette époque, l'Université de Gand donnait le ton en Belgique en matière d'histoire sociale, plus spécialement en la personne de Herman Balthazar et de Wouter Steenhaut, respectivement président et directeur (actuels) de l'Amsab. Dans l'ancienne Maison du Peuple Vooruit ils avaient trouvé des archives d'une valeur inestimable pour leur travail de recherche. Mais ils constataient aussi que la situation à Gand, où ils avaient trouvé des archives abondantes et relativement bien conservées, était plutôt l'exception que la règle ailleurs en Flandres et en Belgique. À plusieurs endroits, la négligence à l'égard des archives était très grande. Beaucoup de matériel était perdu à jamais. Chacun connaît l'histoire des organisations de jeunesse locales qui vendaient des archives pour du vieux papier, pour alimenter leur caisse. Herman Balthazar et Wouter Steenhaut se rendaient compte que ces archives (retrouvées) étaient d'une valeur historique inestimable et qu'elles étaient en même temps des sources indispensables pour une approche scientifique de l'histoire du mouvement ouvrier. Il était donc grand temps de les mettre en sécurité et c'est dans ce but que l'Amsab a été fondé le 23 mai 1980.

Les objectifs de l'Amsab sont les suivants: rechercher, collecter, conserver, étudier, rendre accessible et faire connaître le patrimoine historique du mouvement socialiste et des mouvements sociaux en général. L'Amsab s'adresse sortout à la gauche, et ne va jamais nier qu'il est de signature rouge, mais le caractère de l'institution est strictement scientifique. Un comité d'encadrement scientifique a été constitué pour veiller à cette indépendance scientifi-

que.

L'Amsab est donc une institution indépendante, une Asbl subsidiée par la Communauté flamande. Il n'a pas de liens avec le parti ou le syndicat ou avec d'autres organisations. Il y a uniquement des accords de coopération avec des institutions similaires et des universités en Belgique et à l'étranger. Par sa façon de travailler l'Amsab, petit à petit, a réussi à gagner la confiance d'organisations et de personnes privées. Ces dernières années, l'accroissement des collections était spectaculaire. Nous sommes convaincus que cette évolution n'est pas uniquement due à une prospection active, mais aussi à la manière dont la collection a été valorisée et rendue accessible au grand public.

Ici, nous insistons encore une fois sur une approche essentiellement scientifique, ce qui pourtant ne veut absolument pas dire que nous ne travaillons que pour un petit cercle d'historiens professionnels. Depuis sa fondation l'Amsab a réalisé plus de 50 expositions et autant de publications, pour la plupart destinées au grand public.

De cette façon, l'Amsab a non seulement gagné la confiance des politiciens, mais il a aussi un large fondement social.

La structure de l'Amsab consiste en trois départements: les archives, où les archives "de papier" sont conservées, la bibliothèque et le département image et son. L'Amsab a un musée et édite un périodique, «Du pain et des roses. Périodique pour l'histoire des mouvements sociaux». Pour nous en tenir au sujet du présent colloque, nous allons nous limiter au département image et son, plus spécialement à la collection audiovisuelle.

La collection audiovisuelle. – Dès le début l'Amsab s'est aussi intéressé aux sources non traditionelles. Quelques heureuses trouvailles ont certainement contribué à cet intérêt. Nous avons déjà parlé des archives trouvées à la Maison du peuple à Gand. Au moment où l'Amsab a été fondé, cette Maison du peuple était dans un état de délabrement terrible. De grandes parties n'étaient plus employées que par des pigeons; certaines portes étaient mêmes clouées.

A l'époque, l'Amsab se trouvait au rez-de-chaussée de l'immeuble. De temps en temps, poussés par la curiosité et armés de torches, nous faisions des "missions de reconnaissance" à travers cet immense bâtiment.

Un jour, une de nos explorations nous conduisit à la cabine de projection de la salle de cinéma. À notre étonnement plusieurs films étaient restés là. Notre étonnement devint encore plus grand lorsque nous avons constaté qu'il y avait aussi deux films datant de 1934. L'un était un film de propagande pour le Plan du travail, la toute première campagne pour l'emploi orche-

strée par les socialistes. L'autre était un film publicitaire de l'organe du parti, le Vooruit, en plein essor à l'époque. C'était un miracle que ces deux copies, nitriques par surcroît, fussent encore en bon état. Entre parenthèses, je dois ajouter ici qu'entretemps la Maison du peuple a été magnifiquement restaurée.

Bien sûr, ce que je viens de raconter n'est qu'une anecdote, mais cette trouvaille faisait sonner l'alarme. Il fallait d'urgence entreprendre quelque chose pour sauver le patrimoine cinématographique. Des articles dans notre périodique et une tournée avec projection de vieux films copiés ont certainement contribué à son sauvetage. On sait maintenant que ces films sont très inflammables et qu'il ne faut pas les conserver chez soi ou dans des locaux bien chauffés.

Après cette campagne de sensibilisation la collection cinématographique augmenta rapidement. Nous possédons à présent un millier de copies et 3.500 bandes vidéo et autres cassettes. Malhereusement les films ne sont pas (encore) tous accessibles. Comme vous savez sans doute, c'est un travail très intensif et nous devons en même temps nous occuper de l'autre partie de la collection image et son. Il y a notre collection de photos, avec à peu près 400.000 exemplaires, nos 10.000 affiches, nos 300 drapeaux et puis nos reliques matérielles: tableaux, sculptures, dessins, cartes postales, etc. Pour l'instant nous sommes en train de digitaliser le matériel visuel, par quoi l'image et la description peuvent être consultées via l'écran.

Dans notre collection le terme «film» ne veut pas seulement dire pellicule, ou vidéo ou autre support, mais aussi et surtout «image mouvante» et diversité formelle, allant du film en tant que produit achevé, jusqu'aux «rushes» et même y compris les images refusées. Lorsqu'il s'agit d'un produit achevé, la description est facile; les données du générique suffisent généralement pour le cataloguer de manière adéquate. Décrire des «rushes» par contre, est déjà plus difficile, parfois nous n'avons ni date ni lieu. Du point de vue historique tous ces documents sont d'une très grande valeur, même s'ils sont incomplets ou de moindre qualité. Leur importance pour l'histoire du mouvement ouvrier est le seul critère d'insertion dans nostre collection.

Nous pouvons dire qu'à présent les historiens qui s'occupent du film en tant que source historique, admettent que non seulement le film documentaire mais aussi les films de fiction, de propagande et même publicitaires peuvent être importants pour l'historiographie, à condition bien sûr d'une approche appropriée.

La plupart des films de notre collection proviennent du mouvement socialiste: le Parti Socialiste (social-démocrate), le syndicat, la mutualité, la coopération, les mouvements de jeunesse, les unions touristiques, etc. Ils

sont de tous genres: newsreels, documentaires, docudrames, films de propagande.

Puisque la plupart de ces films ont été réalisés sur ordre du parti ou de l'une ou l'autre organisation socialiste, ils sont tous plus ou moins du domaine propagandiste. Ils ont été faits à l'occasion d'anniversaires, de jubilés, d'élections, de conflits sociaux ou politiques. Mais ils sont professionnels et on les montrait dans les salles de cinéma des Maison du peuple et dans de petites salles partout en Belgique, au moyen d'un projecteur portatif. Les plus anciens films datent du milieu des années 20, avec une pointe aux années 50.

Ce genre de films disparut vers les années 60, remplacés par des programmes de télévision. C'est une tendance qui apparaît clairement dans notre collection. Grâce à quelques donations volumineuses ces programmes en constituent la plus grande partie. Nous avons notamment reçu les archives complètes de la SOM, l'organisation qui s'occupe des programmes télévisés du Socialistische Partij, et de STISO, l'organisation qui fait les programmes de l'ABVV, le syndicat socialiste.

À côté des films professionnels l'Amsab possède pas mal de films d'amateurs, en 8mm, super 8 ou vidéo. Mais, si nous pouvons affirmer que nous possédons la plupart des films professionnels socialistes, ce n'est pas le cas pour les films d'amateurs et les films d'importance locale. Je suis sûr qu'il y a là encore beaucoup de découvertes à faire.

L'Amsab s'est sûrement taillé une bonne place dans le paysage archivistique belge. Les archives cinématographiques belges les plus importantes, c'est-à-dire la Cinémathèque royale, possèdent une énorme collection, mais l'accent y est mis sur l'histoire cinématographique internationale. La conservation des films en tant que source historique a surtout été l'initiative d'institutions comme l'Amsab. Et elles ont encore un bon bout de chemin à faire en matière d'inventorisation, de collaboration dans l'échange de données etc. Un colloque comme celui-ci pourra donner une excellente impulsion.

L'Amsab è stato fondato nel 1980, ma una lunga storia, risalente a prima della seconda guerra mondiale precede la fondazione definitiva. Negli anni Sessanta e Settanta l'Università di Gand ha dato un nuovo indirizzo alla storia sociale, soprattutto grazie al lavoro di Herman Balthazar e Wouter Steenhaut, rispettivamente presidente e direttore (attuali) dell'Amsab, e al loro crescente interesse per il movimento operaio.

In una vecchia casa del popolo di Gand erano stati trovati archivi di valore inestimabile, ma a parte questo caso isolato, normalmente gli archivi erano in stato di abbandono e

si rischiava di perdere enormi quantità di materiale. Per porre fine a queste dispersioni è nato l'Amsab, con l'obiettivo di reperire, catalogare, conservare, studiare, rendere accessibile e far conoscere il patrimonio storico del movimento socialista e dei movimenti sociali in generale. L'Amsab non nega il suo interesse per la sinistra, ma rivendica il carattere di istituzione scientifica indipendente.

Con il suo modo di lavorare, l'Amsab ha presto ottenuto la fiducia dei privati e questo gli ha permesso di accrescere notevolmente le collezioni, grazie soprattutto alla valorizzazione che l'istituto ha saputo dare ai suoi materiali, rivolgendosi non solo agli studiosi, ma anche al grande pubblico e approfondendo così i suoi legami sociali.

La collezione audiovisiva ha avuto origine anch'essa dai primi ritrovamenti fatti nella casa del popolo. Fra questi, due film del 1934, in buono stato di conservazione.

Oggi la casa del popolo è stata ottimamente restaurata e l'Amsab possiede un migliaio di film e 3.500 cassette video, purtroppo non ancora tutti accessibili. La maggioranza dei film provengono dal movimento socialista e poiché molti di essi sono stati commissionati da partiti o sindacati o organizzazioni di mutuo soccorso, il tono è spesso propagandistico. I più vecchi risalgono al 1920, con una punta della produzione negli anni Cinquanta. L'archivio dispone anche di circa 400.000 fotografie, 10.000 manifesti, bandiere, quadri, sculture, cartoline, disegni. Per il momento si sta digitalizzando il materiale visivo, in modo che l'immagine e la descrizione possano essere consultati su video. Si conservano anche i programmi televisivi prodotti dal partito e dal sindacato socialisti, oltre che film amatoriali.

L'Amsab si è sicuramente ritagliata un ottimo posto nel paesaggio archivistico belga, promuovendo la conservazione dei film in quanto fonte storica. Ma istituzioni come l'Amsab hanno ancora un lungo cammino da percorrere in materia di catalogazione e di collaborazione nello scambio di dati. Questo convegno può dare un eccellente impulso a tale problema.

Amsab was founded in 1980 but actually has a long history going back to before World War II. In the sixties and seventies the University of Ghent gave a new orientation to social history, thanks primarily to the work of Herman Balthazar and Wouter Steenhaut, Amsab's current president and director, and to their growing interest in the labour movement.

An invaluable archive had been discovered in an old union hall of Ghent, but apart from this, most labour archives were in a state of abandon and huge amounts of material were at risk. Amsab was born to end the waste. Its purposes are to find, catalogue, preserve and study the heritage of the socialist movement and social movements in general, and to make them known and accessible. Amsab does not deny its political leanings but claims to be an independent scholarly institution.

Amsab's working methods soon earned it a reputation for trustworthiness. This enabled the organization to greatly increase its collections, thanks above all to the way it enhanced the materials and its appeal to the general public as well as scholars.

The audiovisual collection originated with the first finds in the old union hall, which included two well-preserved films from 1934.

The old union hall was restored and today Amsab owns about a thousand films and 3500 video cassettes. Unfortunately, not all the films are accessible. Most come from the socialist movement; since many of them were commissioned by parties or unions or

mutual-aid societies, their tone is often propagandistic. The oldest ones date from 1920, the largest number are from the fifties. In addition, the archive contains some 400,000 photographs, 10,000 posters, flags, paintings, sculptures, postcards and drawings. At present the visual materials are being digitized so that the images and descriptions can be consulted on video cassettes. The collection includes television programs produced by the Socialist Party and the socialist union, as well as amateur films.

Amsab has certainly gained an excellent position among Belgium's archives by promoting the preservation of films as historical sources. But institutions like Amsab have a long way to go as regards cataloguing and data exchange. This conference can give strong impetus to the solution of these problems.

RONALD SCHULTE

Groupe socialiste d'action et réflexion sur l'audiovisuel (Bruxelles, Belgique)

Je représente ici aujourd'hui l'organisme pour lequel je travaille depuis 12 ans, à savoir le GSARA asbl. Asbl signifie association sans but lucratif: c'est une forme de société qui confère la personnalité juridique reconnue par la loi belge et permet l'action citoyenne sans recherche de bénéfices. Quant au sigle un peu barbare de GSARA, il signifie Groupe socialiste d'action et de réflexion sur l'audiovisuel.

L'intitulé définit d'emblée le milieu dans lequel naît l'organisme et les buts qu'il s'assigne.

Le GSARA est né au sein de ce que dans la famille socialiste belge, l'on nomme l'Action commune. Sans être un organisme structuré, l'Action commune est un lieu de rencontre, de réflexion et de décision pour les représentants et les responsables du Parti socialiste, des syndicats, des mutuelles et des représentants des mouvements coopératifs et de consommateurs qui leur permet de définir des positions et des lignes d'action communes. Or, nous verrons plus tard pouquoi, l'un des soucis de l'Action commune fut très tôt de donner une visibilité à l'action socialiste non plutôt par la propagande des débuts mais plutôt par le cinéma éducatif, et plus tard par un véritable organisme de réflexion sur l'audiovisuel et aujourd'hui sur le multimédia.

En réalité, il existe en Belgique déjà depuis 1921 une loi dite Destrée, du nom de son promoteur, sur l'Éucation populaire, modernisée en 1976 et mettant en place la notion d'Éducation permanente. C'est dans le cadre de cette loi qu'est né le GSARA la même année.

Cette date sous-entend aussi que le GSARA est influencé à ses débuts par les idées de Mai 1968, par les espoirs ou les utopies de la vidéo d'intervention et de la caméra-stylo mise à la disposition de tous et qui permettront à chacun de s'exprimer.

Face aux déboires et contradictions de ces formules, en réalité le GSARA a rapidement évolué avec l'Éducation permanente vers des notions d'éducation et de formation citoyenne d'une part et vers la professionnalisation pour ce qui concerne le secteur dans lequel je travaille, à savoir le service

Production.

Existant sous la forme actuelle depuis 1986, le service Production est composé de professionnels diplômés des écoles belges et étrangères de l'audiovisuel.

Travaillant avec un matériel en Betacam SP digital et bientôt son digital, le Service Production du GSARA est toujours prestataire technique pour des composantes de la Famille Socialiste pour lesquelles il assure annuellement plus de 12 heures d'émission diffusées par la Télévision nationale de service public.

Le service est également prestataire technique pour le CIRTEF (Conseil international des radios et télévisions d'expression française), pour lequel il produit plus de 10 heures d'émission par an diffusées sur TV5.

Par ailleurs, le service Production du GSARA produit bon an mal an une dizaine de vidéogrammes ayant une portée formative ou éducative pour des ministères ou des commanditaires publics.

Le Service Production développe également la réalisation et la production de vidéogrammes pédagogiques ou scientifiques en coproduction avec des institutions publiques telles que musées ou centres de recherche.

Enfin, en tant que prestataire de service, la Production peut mettre à disposition de partenaires, du personnel pour les tournages, captations, montages et conformations, productions sonores, sous-titrages, etc.

C'est dire si depuis 12 ans, nous stockons sans systématique si ce n'est parfois dans le désordre, des masters mais surtout des rushes.

De plus, avant notre production propre, il existait déjà des archives audiovisuelles concernant la mémoire ouvrière.

En effet, entre les années 1947 à 1952, pendant que les techniciens de l'INR (Institut national de radiodiffusion) testaient et mettaient en place une télévision expérimentale, d'autres, juristes, représentants de la société civile, et politiciens essayaient de lui tailler, de lui confectionner un statut approprié.

Ils fixèrent un cahier des charges qui définissait ses missions parmi lesquelles des obligations d'informations "obiectives", de divertissement mais aussi et surtout d'éducation permanente.

C'est ainsi que dès le début de la télévision nationale (RTB), celle-ci octroya, et octroie toujours, du temps d'antenne non seulement à la retransmission de la messe catholique (culte prédominant) ou a une émission de philosophie laïque mais aussi à d'autre émissions dites «concédées» aux mouvements et sensibilités politiques importantes, dans la mesure où ce sont les seules émissions dont la RTBF ne contrôle pas le contenu. Elle en contrôle la qualité technique, veille à ce qu'en tant que diffuseur, ses responsabilités ne soient pas engagées sur le plan pénal (bonne mœurs par exem-

ple), mais ne contrôle pas le contenu rédactionnel de l'émission.

Depuis 1953, la Famille Socialiste, représentée par l'Action Commune, produit des films et aujourd'hui des vidéogrammes qui ont été diffusés dans ces cases.

Par ailleurs, lors d'événements importants dans leur vie interne, ces institutions ont aussi produit d'autres films pour leurs bilans, les anniversaires ou leurs congrès.

Si l'on compte bien, cela fait donc trente années d'images en film et quinze années d'images électroniques (BVU, BVU SP, Betacam SP et digital) qui dorment çà et là dans les archives des syndicats, dans les réserves de l'Institut Émile Vandervelde (Institut de réflexion du parti socialiste), dans les caves des fédérations des mutuelles socialistes ou d'autres partenaires de l'Action commune.

Elles témoignent d'action politique, civile et sociale, de grèves et de manifestations, de lutte et d'organisation, de coopératives et de coopération, de pharmacies populaires et de camps de vacances… Bref, elles constituent un stock d'images et d'archives de la mémoire ouvrière.

Du côté néerlandophone, le travail de collecte, d'inventaire et de mise à disposition du public et des chercheurs a été fait de façon remarquable par l'AMSAB dont vous avez entendu hier un représentant.

Du côté francophone, on a mis longtemps l'accent sur le développement des moyens de production et de réalisation sans se préoccuper des archives qui sont stockées dans de mauvaises conditions. Il est indispensable de rassembler ce fonds inemployé et indisponible, de l'inventorier avant qu'il ne se disperse, de le traiter avant qu'il ne disparaisse par dégradation physique.

Le problème de la sauvegarde, du traitement, de la restauration, de la conservation et du stockage des archives audiovisuelles du patrimoine politique, économique et social en Communauté française pose d'ailleurs de réels problèmes à l'ensemble des organisations qui détiennent ce type de documents sans jamais disposer du matériel technique permettant de les gérer de façon adéquate. C'est notamment le cas pour les Centres d'archives privées reconnus par la Communauté française depuis 1995. Cette question a d'ailleurs été abordée à l'une ou l'autre occasion par le Conseil de ces centres, faisant apparaître d'une part une indispensable compétence technique pour gérer ces supports spécifiques, d'autre part un matériel adapté qui se révèle fort coûteux.

À ces institutions à vocation patrimoniale spécifique s'ajoutent l'ensemble des organisations comme la nôtre qui détiennent, en nombre souvent variable, des documents similaires et qui ne savent à qui s'adresser pour en assurer la gestion.

La Cinémathèque royale fait son travail pour le film mais il n'existe à ce jour aucun dépôt, aucun organisme concernant la vidéo.

C'est vous dire donc si, comparés aux intervenants qui m'ont précédé et dont les compétences ont pu être vérifiées ici par leurs communications, nous sommes, au contraire des débutants.

Nous sommes à l'aube de notre action et sommes autant venus ici pour apprendre et pour aider à affiner les choix techniques.

C'est pourquoi le GSARA, à l'origine organisme d'étude, de formation et de production audiovisuelle a décidé non seulement de s'attaquer au problème de ses propres archives mais de fonder un partenariat avec l'I.E.V. (Institut Emile Vandervelde) centre de recherche et d'étude du P.S. et avec le CEPAG (Centre d'éducation populaire André Genot), centre de formation de la FGTB (Syndicat socialiste) et ce, en qualité de prestataire technique, les deux autres étant propriétaires d'archives audiovisuelles, pour fonder le CIAMO, Centre d'images et d'archives de la mémoire ouvrière.

Nous en sommes aujourd'hui à l'établissement d'un premier répertoire des gisements d'archives à l'intérieur du Mouvement et en pleine étude de "faisabilité" ainsi qu'à la recherche d'un lieu pour loger le futur centre.

Si le futur CIAMO a sa specificité, pour autant que nous arrivions à le faire naître, il ne sera déjà plus tout seul.

En effet, les carences que j'ai décrites tout à l'heure en communauté française avaient frappé d'autres créateurs, détenteurs d'archives et historiens qui tentent de leur côté de mettre sur pied une mnémothèque audiovisuelle, un projet plus large basé non sur une spécificité thématique mais tournée vers la Région Wallonne; le projet s'appelle «Mémoires audiovisuelles de Wallonie». Projet plus vaste, il ne nous paraît pas, pour autant, contradictoire avec le nôtre. Nous négocions aujourd'hui avec ses promoteurs pour que le CIAMO puisse entrer dans le projet «Mémoires» sans perdre sa spécificité et en amenant en contrepartie le know-how vidéo du GSARA qui pourrait devenir donc le prestataire technique du futur centre.

Voici donc en quelques mots notre motivation et les raisons pour lesquelles nous nous insérons dans le projet d'archives audiovisuelles européennes d'histoire ouvrière.

Nato nel 1976 dalle ceneri del Maggio '68 e dall'utopia dell'intervento con il videotape e della camera-stylo messa a disposizione di tutti, il GSARA produzione si è indirizzato verso il video educativo e verso prodotti commissionati, ma sempre di impegno civile.

L'evoluzione è stata rapida sia rispetto alla forma che ai contenuti, ma soprattutto

riguardo alla qualità e allo standard tecnologico.

Il Servizio di produzione fa del proprio meglio per far emergere documenti provenienti dalla memoria collettiva, sociale e politica, dando priorità ai contenuti in una forma appropriata rispetto al linguaggio professionale del cinema e della televisione.

Riconosciuto dalla Comunità francese in Belgio, la quale gli fornisce contributi economici, il Servizio di produzione lavora nel solco della tradizione del documentario sociale belga e difende una generazione di giovani registi che rappresentano la realtà e l'immaginario contemporanei.

Il GSARA produce e co-produce con le forze vive che operano nel campo dell'audiovisivo: case di produzione, canali televisivi belgi e stranieri, e così via.

Il Servizio di produzione, stabilizzatosi nella sua forma attuale nel 1986, è composto da professionisti diplomati nelle scuole di formazione sull'audiovisivo, belghe e straniere. Lavorando in Betacam SP e con il suono digitale, il Servizio di produzione dello GSARA offre un servizio tecnico alla Famiglia socialista, per la quale garantisce annualmente più di 12 ore di trasmissioni televisive sull'emittente pubblica nazionale.

Come servizio tecnico del CIRTEF (Conseil international des radios et télévisions d'expression française), il GSARA produce più di 10 ore annuali di programmi televisivi su TV5. Inoltre, produce una decina di video educativi ogni anno, commissionati da ministeri o altri enti pubblici, e co-produce video educativi e scientifici in collaborazione con pubbliche istituzioni come musei e centri di ricerca.

Come servizio produttivo, il GSARA offre personale per riprese, registrazione del suono, montaggio, sottotitolaggio ed altro.

Born in 1976 from the ashes of May '68 and the utopia of activist video and camcorders within everybody's reach, GSARA Production has evolved towards educational videos and even commissioned products, but always as a means of civic expression.

The evolution was rapid in both form and content, but above all in terms of quality and technology.

The Production Service does its utmost to bring out documents issuing from the collective social and political memory, giving priority to content in forms consistent with the language of professional television or cinema.

Recognized by Belgium's French Community, which provides a subsidy, the Production Service works in the tradition of the Belgian social documentary and defends a generation of young directors who depict the realities and the imaginings of today's world.

GSARA produces and co-produces with all the vibrant forces operating in the audiovisual field: studios, incubators, Belgian and foreign television channels, and so forth.

The Production Service was established its present form in 1986 and is staffed by graduates of Belgian and foreign audiovisual schools. Working in Betacam Sp and digital sound, it is a service provider to the Famille Socialiste, to which it guarantees more than 12 hours per year of broadcasting time on national public television.

As service provider to CIRTEF (International Council of French-Language Radio and TV), GSARA produces more than 10 hours per year of broadcasting time on TV5.

In addition, GSARA produces an average of ten educational or training videos a year commissioned by ministries and other public agencies, and co-produces educational and scientific videos in partnership with public institutions such as museums and research

centres.

As a service provider, GSARA offers personnel for camera work, sound recording, editing, audio productions, subtitling, and so forth.

LUC VINTS

Le Centre catholique de documentation et de recherche, Kadok (Louvain, Belgique)

Caractéristique pour la Belgique, à l'opposé d'autres pays, est l'importance et la force du Mouvement ouvrier chrétien. Ses archives sont conservés au Kadok, le Centre catholique de documentation et de recherche de l'Université catholique de Leuven/Louvain. Je veux ici présenter le centre, ses archives du Mouvement ouvrier chrétien et ses collections audio-visuelles.

Le Kadok a été fondé en 1976 en tant que centre interfacultaire de l'Université catholique de Leuven, en accord avec la conférence épiscopale et les principales organisations catholiques (parmi lesquelles le Mouvement ouvrier chrétien). En 1985, le parlement flamand l'a reconnu en tant que centre d'archives et de documentation de droit privé. Par le même décret le parlement flamand a reconnu nos organisations collègues: l'Amsab, déjà cité, les Archives libérales et le ADVN, le centre d'archives et de documentation du nationalisme flamand.

Le Kadok étudie l'évolution du monde catholique en Flandre au XIXe et XXe siècles. Les activités du centre reposent sur deux piliers. D'une part, il veut rassembler de la documentation. Tout ce qui se rapporte à la vie catholique en Flandre dans son contexte belge et international, tant sur le plan historique qu'actuel, est conservé et rendu accessible dans la mesure du possible. D'autre part, le centre veut entreprendre lui-même des recherches sur la base de cette documentation et stimuler des études par des tiers.

Les collections de documents donnent une image de la vie catholique en Flandre et en Belgique dans le passé et le présent dans tous ses aspects: religieux, culturels, sociaux, politiques et économiques. Elles permettent des recherches sur, par exemple, l'église, la dévotion et l'action catholique; les ordres religieux et les congrégations; les oeuvres missionnaires et le tiers monde; les jeunes et l'éducation; les arts, les médias et la formation socioculturelle; le mouvement ouvrier, la classe moyenne et la petite bourgeoisie, les mouvements agricole et patronal; les partis politiques etc.

La documentation est divisée en trois sections: les archives, la bibliothè-

que et la documentation audiovisuelle. Les collections comprennent surtout des documents en néerlandais et en français. Elles sont accessibles grâce au catalogue intégré. Un système de traitement automatisé donne l'accès central à toutes les catégories de la documentation. Il est complété d'inventaires (p.e. des affiches électorales), de plusieurs répertoires (un répertoire de périodiques et un répertoire biographique) et d'un registre de mots-clés.

Le centre travaille également de façon intense à la mise au point de banques de données automatisées qui permettront d'approfondir et de diversifier l'accessibilité des collections, aussi par Internet.

La documentation est donc divisée en trois sections.

La section des archives assure la conservation d'archives de particuliers (des politiciens, des écrivains, des artistes, des missionnaires, etc.) et d'associations de taille modeste d'une part et de grandes organisations à renommée nationale ou internationale de l'autre part (les organisations des ouvriers et des agriculteurs, le secrétariat de l'enseignement catholique, Caritas Catholica, etc.). Le matériel de ces archives est très divers: des livres de caisse et des lettres confidentielles manuscrites côtoient les statistiques, les microfilms ou les disquettes. De plus, on travaille au développement et à la conservation d'archives parlées (interviews). Les archives sont rangées et rendues accessibles de manière professionnelle. Elles peuvent être consultées moyennant l'autorisation du propriétaire.

Le matériel de la bibliothèque est tout aussi divers: livres populaires historiques, religieu ou pédagogiques, romans, littérature de dévotion et musique, livres pour les jeunes et matériel catéchistique, ainsi que des textes techniques ou informatifs d'organisations sociales, des instructions de l'église et des publications de propagande. On y trouve des périodiques, des livres, des brochures, des chroniques, etc. La bibliothèque est accessible à tous. Elle est raccordée à un système de traitement automatisé qui permet des possibilités de recherche très développées et donne accès à de nombreuses bibliothèques nationales et internationales.

La collection audiovisuelle contient des centaines de milliers de photos, affiches, films (d'amateurs, missionnaires, de propagande politique, etc.), cassettes vidéo, bandes sonores, disques compacts, diapositives, images pieuses, drapeaux, médailles, etc. Chaque catégorie est rendue accessible selon un propre système et peut en général être consultée librement. L'essentiel du système d'ouverture de la collection audiovisuelle est la création d'un substitut (p.e. des photos pour les affiches, des vidéos pour les films) afin de faciliter la consultation et de garantir la conservation de l'original. La plus grande partie de la collection a été incorporée dans le système de traitement automatisé. Dans quelques années nous espérons de digitali-

ser une grande partie de la collection.

Pour terminer cette présentation du Kadok, voici quelques chiffres: le centre compte maintenant presque dix mille mètres d'archives, cent vingt mille de livres, plus de sept mille de titres de périodiques, presque deux cent cinquante mille de photos, treize mille d'affiches, cent vingt mille d'images de dévotion, plus de quatre mille bandes de film, deux mille bandes de vidéos, etc.

Comme nous l'avons dit au début, le Kadok se fonde sur deux piliers: celui de la documentation et celui des recherches. Le Kadok se propose en effet de stimuler, sur la base de ses collections, des recherches scientifiques à plusieurs niveaux. D'abord, il le fait en rendant plus rapide et plus efficace l'accès aux documents conservés. En outre, il met chaque année une liste de sujets de recherche à la disposition d'unités intéressées. Il développe également de manière continue ses propres projets de recherches qui sont le plus souvent interdisciplinaires. Les résultats sont. publiés dans la série Kadok-Studies (Études du Kadok) et, à partir de cette année, dans la nouvelle série Kadok-Artes.

Le Mouvement ouvrier chrétien. – Une des études du Kadok les plus importantes, publiée en 1991, est *L'histoire du mouvement ouvrier chrétien en Belgique*. Dans l'introduction de cette étude monumentale (deux parties, plus de mille pages) on lit:

> «Dans aucun autre pays du monde, le mouvement ouvrier chrétien n'a connu un développement comparable à celui qu'il atteint en Belgique, et surtout en Flandre. S'il existe, à l'étranger, un lien naturel entre le mouvement ouvrier et le socialisme, la Belgique fait exception à cet égard. Au sein du 'mouvement ouvrier en Belgique, la part des organisations de travailleurs chrétiens n'est pas maigre, loin s'en faut».

Le développement extraordinaire du Mouvement ouvrier chrétien en Belgique remonte au début du XX siècle, mais il se fonde sur certains courants de pensée, sur des traditions et des noyaux locaux d'action qui préexistent. Le Mouvement aujourd'hui n'est pas un bloc monolithe, mais un arbre avec beaucoup de branches ou une maison avec beaucoup de chambres: les syndicats, les mutualités, les ligues politiques, des mouvements d'hommes et de femmes, de jeunes gens et de jeunes filles, des coopératives. Toutes ces organisations ont leur propre histoire et leurs propres archives, dont la plupart sont déposées au Kadok.

En effet, plus d'un quart des archives du centre concerne le Mouvement ouvrier chrétien. Il s'agit des archives de l'organisation-mère, le ACW-MOC, de la Confédération des syndicats chrétiens, des centrales professionnelles nationales, des fédérations régionales interprofessionnelles, des mutualités

chrétiennes, de l'Alliance nationale jusqu'aux sociétés particulières, des coopératives chrétiennes: la banque, les assurances; du Mouvement ouvrier chrétien féminin; de la JOC, la Jeunesse ouvrière chrétienne du cardinal Cardijn, etc.

Le chiffre de 25 pour cent s'applique aussi à la documentation audio-visuelle.

Il s'agit des milliers de photos, d'affiches, de films – les trois plus importantes catégories – mais aussi des cassettes vidéo, des bandes sonores, des diapositives, des drapeaux, etc.

Les photos datent surtout des années Trente: elles montrent des manifestations publiques, des congrès, des fêtes *Rerum Novarum*, aussi des portraits, surtout des dirigeants; très rarement il y a des photos de démonstrations ou de conditions de travail, sauf dans les collections de l'organisation de la jeunesse et de la rédaction du périodique du Mouvement.

À côté des photos il y a les affiches, depuis le début du siècle, mais surtout dès les années trente. Ces affiches annoncent les grandes manifestations et sont stylistiquement des enfants de leur temps.

Les films eux-aussi datent des années Trente. Ce sont surtout des reportages de toute sorte d'événements, organisés par toutes les organisations du Mouvement ouvrier chrétien: les grands congrès, les réunions commémoratives, les défilés dans la rue, les camps pour les chômeurs, les vacances pour les jeunes, les grèves des travailleurs, les actions politiques, etc.

Le Mouvement ouvrier chrétien n'a pas connu de «politique audio-visuelle», sauf dans les années Cinquante quand le Mouvement a réalisé des films, surtout des «panoramas» annuels de ses activités.

II Centro cattolico di documentazione e di ricerca, Kadoc, è stato fondato nel 1976 come centro interfacoltà dell'Università cattolica di Lovanio con la collaborazione dei vescovi belgi e delle più importanti organizzazioni cattolico-sociali.

I fondatori hanno individuato un duplice obiettivo. Primo, raccogliere e rendere accessibile una collezione di archivi e di documentazione quanto più possibile completa dal punto di vista storico e contemporaneo di tutto ciò che concerne la vita cattolica in Fiandra nei secc. XIX e XX. Secondo, favorire la ricerca a partire dai materiali raccolti.

La collezione mostra la vita cattolica in Fiandra sotto tutti i suoi aspetti: religiosi, culturali, sociali, politici, economici.

I settori della ricerca sono la Chiesa, la devozione e l'azione cattolica, la carità, la mutualità, le missioni, la formazione socio-culturale, il movimento operaio, le classi medie e la piccola borghesia, i movimenti degli agricoltori e degli impiegati, i partiti politici. La documentazione è suddivisa in tre sezioni: gli archivi, la biblioteca, la documenta-

zione audiovisiva.

Kadoc, the Catholic Documentation and Research Centre, was founded in 1976 as an interschool centre at the Catholic University of Louvain, under the auspices of the bishops' conference and the principal Catholic organizations, including the Christian Workers' Movement.

Kadoc studies the evolution of the Catholic community in Flanders in the 19th and 20th centuries. Its activities are grouped in two areas. On the one hand, Kadoc collects documentation. Everything related to Catholic life in Flanders, past and present, against the Belgian and international backgrounds, is preserved and made as widely accessible as possible. On the other hand, Kadoc does research on its own, based on this documentation, and promotes research by others.

The collections give a picture of all the aspects of Catholic life in Flanders: religious, cultural, social, political and economic. The documentation is divided into three sections: archives, library and audiovisuals. A large part of the collection concerns the Christian Workers' Movement, which has experienced extraordinary development in Belgium since the beginning of the century but is rooted in pre-existing schools of thought, traditions and local action groups.

PETRI TANSKANEN

The Finnish Labour Archives (Helsinki, Finland)

Founded in 1909, the Finnish Labour Archives (Työväen Arkisto) have collected and collated archive material and materials related to the heritage of the working class movement, both in Finland and abroad, over a period of more than 80 years. The collections of the Finnish Labour Archives contain original documentation on the organisation of Finnish politics and the trade union movement. The archives allow one to study the effect of the socialist concept on the Finnish working class: how the working class in Finland became aware and began to advance its own aims through the foundation of political and trade union organisations. In addition to housing the archives of defunct organisations, the Finnish Labour Archives also receives material from existing organisations and collects personal archives, photographs, films, videos and traditions. The archives provide a public service used by over 2000 people every year.

The Finnish Labour Archives are maintained by the Labour Archives Foundation. A committee of the Finnish Social Democratic Party appoints the governors of the foundation for a five-year term. The archives receive statutory state aid for their operations. The Finnish Labour Archives are a member of the International Association of Labour History Institutions (IALHI), and of the Labour Movement History Days which are organised in Linz, Austria, once a year.

The Finnish Labour Archives had received films and videos among the archive materials transferred to us. In 1987 we started a special labour movement film and video project (which operated as the Labour Heritage Film and Video Project) with government funds. This project lasted until 1994. The purpose of this project was to obtain and collect information about films and videos produced by and about the Finnish labour movement. Also our purpose was to collect as many labour movement related films and videos as possible and preserve this historically valuable material.

In Finland, industrial work had been documented already as early as the beginning of the 20th century. The first film that the Finnish labour move-

ment produced and financed by itself was a 1923 film about the coope-rative movement, called *Elanto* (the name of a Helsinki-based cooperative, meaning literally "Living"). Unfortunately this particular film has been lost.

Before the second world war the Finnish labour movement produced a number of films in which it presented its various activities: festive occasions, sports festivals, workers' leisure time, trade union organizing, the cooperative movement, etc. Only a small part of these films has been preserved. An interesting case among the Finnish labour movement films is the output of Kansan Elokuva Oy (People's Film Co., founded in 1946) and Allotria Filmi Oy (1955-1962). In spite of two different names we are talking about one company. In 1955 Kansan Elokuva changed its name for a more neutral Allotria Filmi after the film theatre the company owned. This medium-sized film company was part of Mr. Janne Hakulinen's consortium, which comprised several different companies. In all Kansan Elokuva and Allotria Filmi made 267 films between the years 1946 and 1962. From the beginning the 267 films of Kansan Elokuva and Allotria Filmi received special attention: our aim was to create as accurate a film catalogue as possible and publish it. This was accomplished in January, 1997.

Kansan Elokuva and Allotria Filmi created very close ties to various Finnish labour movement organizations. This was possible because of Mr. Hakulinen's good and extensive relations with these organizations. After a good and promising start and stable production years the film company closed down when the consortium collapsed in 1962. The collapse was due to the fact that the Finnish Socialdemocratic Party had split into two factions, and Mr. Hakulinen sided with the opposition. The Socialdemocratic Party decided to cut all the ties and withdraw its financial help. Creditors started to call in their outstanding accounts. The bankruptcy trustee, Mr. Herbert Gumpler, held the copyrights of the films himself. After quarter of a century, in 1988, Mr. Gumpler and Labour Heritage made an agreement and the film copyrights were transferred to Labour Heritage.

During the years 1987-1994 we gathered information about approximately 1200 labour movement related films. After that, during 1995-1998, we gathered information about approximately 650 more films and videos. In all we have some kind of information about 1850 titles.

Between the years 1987 and 1994 we collected (received material transfers) nearly 600 films and videos. Even though the Labour Heritage Film and Video Project was officially concluded in 1994, the inflow of video and film material has never ceased. During 1995-1998, we received another 850 titles, mainly videos and 8mm films. So, in all we have collected approximately 1450 titles. All films have been transferred to the vaults of the Finnish

Archives, but the videos we have kept ourselves. We also have a video lending library of 185 historical titles.

In 1990 we founded an audiovisual database, which so far has data on approximately 1400 films and videos. Our film database is an application of the Finnish Film Archives' database. It has three categories:

– technical information: film length, film width (8/16/35 mm), film stock (color/black & white), emulsion (positive/negative), aspect ratio (1:1,33), sound system, film condition (possible damage, shrinking etc.) and so on. Documentation of the technical information is the most important area of film cataloguing;

– filmographic information: film title, production company, production years, producer, director (and possible assistant director), screenplay, author, director of photography, first assistant cameraman, camera operator, focus puller, sound engineer, etc.;

– content analysis: the content of a film is described scene by scene.

We do not have a special index of term. We have classified the content of a film using aids based on the Dewey decimal system. One can also search for information from a content field by using free word search. We have quite an accurate filmographic (author and technical info and content analysis) database of 800 films and videos; the remaining 600 items have only a minimum of information. This database has on-line access.

Except for this Labour Heritage Film and Video Project, the Finnish labour movement film has not been systematically researched, studied and documented. Some studies have been made, for example about women and work in Finnish documentary films, and about so-called industrial films which present the worker as a part of an industrial process, as a part of a machine, not as a human being.

L'Archivio finalndese del movimento operaio, fondato nel 1909, è un servizio pubblico che raccoglie documenti di ogni genere sul movimento (finlandese e non) dei lavoratori, nonché sullo sviluppo della politica e dei sindacati in Finlandia. Questi documenti provengono da organizzazioni passate e presenti, come anche da archivi personali e tradizioni orali.

In virtù della quantità di materiale audiovisivo in suo possesso, tra il 1987 ed il 1994 l'Archivio (che è mantenuto dall'apposita fondazione istituita dal Partito socialdemocratico finlandese) ha svolto un progetto denominato "Labour Heritage", teso ad acquisire, raccogliere e conservare film e video prodotti da e sul movimento dei lavoratori.

I primi documenti visivi a soggetto industriale risalgono agli inizi del secolo, mentre il primo film prodotto e finanziato dal movimento dei lavoratori (un film sulle cooperative)

risale al 1923; purtroppo è andato perduto, come gran parte di quelli antecedenti la Seconda guerra mondiale. I soggetti erano molto vari: eventi sportivi, organizzazione sindacale, feste, e così via.

La principale produttrice di film sul movimento operaio fu la Kansan elokuva oy (Società film del popolo), fondata nel 1946, il cui nome venne cambiato in Allotria filmi oy nel 1955. Faceva parte di un consorzio di cui era titolare Janne Hakulinen, e produsse ben 267 film nel corso della sua esistenza, come documentato nel catalogo realizzato nel 1997. La società intrattenne rapporti molto stretti con molte organizzazioni operaie finlandesi, fino a quando il consorzio stesso non si sfasciò nel 1962, a causa della scissione del Partito socialdemocratico: Hakulinen si schierò con l'opposizione, il partito gli tagliò i fondi e fu la bancarotta. Nel 1988, i diritti cinematografici furono trasferiti al Labour Heritage.

Anche dopo la fine del progetto, unico studio sistematico condotto in Finlandia sull'argomento, l'archivio del Labour Heritage ha continuato ad acquisire materiale: a tutt'oggi è in possesso di circa 1.450 film e video, ed ha informazioni su molti altri titoli (1.850 in totale).

Il database audiovisivo *on-line* contiene i dati di tipo più puramente cinematografico (data, produttore, regista, ecc.), nonché le caratteristiche tecniche (pellicola, emulsione, condizioni, ecc.) ed un'analisi più o meno dettagliata del contenuto di circa 1.400 titoli.

Ces Archives furent fondées en 1920. C'est un service public qui rassemble des documents en tout genre sur le mouvement des travailleurs (finlandais et non), ainsi que sur le développement de la politique et des syndicats en Finlande. Ces documents proviennent à la fois d'organisations passées et présentes, d'archives personnelles et de la tradition orale.

Compte tenu de la quantité de matériel audiovisuel en leur possession, ces Archives (chapeautées par la Fondation expressément créée par le Parti social-démocrate finlandais) ont mis en oeuvre, entre 1987 et 1994, un projet, dit Labour Heritage, visant à acquérir, collecter et conserver des films et des vidéos produits par et sur le mouvement des travailleurs.

Les premiers documents visuels traitant des aspects industriels remontent au début du siècle, tandis que le premier film sur les coopératives produit et financé par le mouvement des travailleurs remonte à 1923. Il a malheureusement été perdu, comme une grande partie des films précédant la deuxième guerre mondiale. Les sujets traités étaient les plus disparates: événements sportifs, organisation syndicale, fêtes et ainsi de suite.

La principale firme productrice de films sur le mouvement ouvrier fut la Kansan elokuva oy (Société des films du peuple), fondée en 1946 et dont le nom fut modifié, en 1955, en Allotria filmi oy. Elle faisait partie d'un consortium dont était titulaire Janne Hakulinen et qui donna le jour à 267 films au cours de son existence, comme cela est documenté sur le catalogue que nous avons réalisé en 1997. La société entretenait des rapports très étroits avec de nombreuses organisations ouvrières finlandaises, jusqu'à ce que le consortium ne soit dissous, en 1962, à cause de la scission du Parti social-démocrate: Hakulinen entra dans les rangs de l'opposition, le parti lui coupa les fonds et ce fut la banqueroute. En 1988, les droits cinématographiques furent transférés au Labour Heritage.

Même après la fin du projet, les Archives du Labour Heritage effectuèrent la seule

étude systématique conduite en Finlande sur le sujet et continuèrent à se procurer du matériel. À ce jour, elles possédent environ 1.450 films et vidéos et ont recueilli des informations sur beaucoup d'autres titres (1.850 au total).

Notre base de données audiovisuelles en ligne contient des données plus strictement cinématographiques (date, producteur, réalisateur, etc.), ainsi que les caractéristiques techniques (type de pellicule, d'émulsion, conditions, etc.) et une analyse plus ou moins détaillée du contenu d'environ 1.400 titres.

JOËL HEDDE

L'Institut d'histoire sociale de la Cgt (Montreuil, France)

Je voudrais tout d'abord remercier l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico de l'initiative qu'il vient de prendre en nous donnant l'opportunité de cette rencontre et cette première mise à plat de l'existant. Nous voyons que les questions sont multiples et complexes et les approches diverses, ce qui représente en même temps une richesse parce que les différentes expériences sont facteurs de développement pour tous, et un handicap parce que nous ne sommes pas au même niveau d'intervention (public/privé).

Pour ce qui concerne notre Institut, si nous avons eu quelques contacts ponctuels avec nos homologues européens, il faut bien reconnaître que nous n'avons jamais réussi à établir une permanence de ces relations autour de projets communs, ce qui correspondrait, compte tenu des évolutions syndacales françaises et européennes, à un véritable besoin et à une nécessité urgente.

De ce point de vue, nous commençons à avoir quelques prémices de travail collectif avec des partenaires syndicaux et des instituts comme les nôtres. En tous les cas nous sommes décidés à dégager à notre mesure les moyens financiers et humains à la réalisation d'une telle démarche.

Ceci étant posé, ma contribution portera sur trois aspects: une première partie rapide présentant l'histoire de notre Institut et son centre d'archives, une deuxième partie résumant les modes de fonctionnement, et les questions suscitées (succès et difficultés), enfin une troisième partie de propositions pour une coopération entre nos centres et les moyens à dégager pour cette coopération.

J'en viens donc au premier point. Notre Centre d'archives et l'Institut d'histoire sociale sont parfaitement imbriqués. Pour schématiser, l'un a pour but la préservation, l'autre la valorisation, ils sont donc complémentaires.

Fondé en 1982 sous l'égide de Georges Séguy, ancien secrétaire général de la Cgt, une des premières tâches fut de regrouper, préserver, inventorier les archives confédérales et celles des fédérations, donc d'une volonté

délibérée de la part de l'organisation syndicale de s'approprier sa propre histoire et de la revisiter.

Ce ne fut pas une mince affaire, mais aujourd'hui notre Centre d'archives est certainement en matière de ressources concernant le mouvement social l'un des plus importants au niveau national. Cela tient bien évidemment à l'histoire de la Cgt puisque, jusqu'en 1947, elle fut malgré les scissions, de loin l'organisation syndicale quasi dominante du paysage social français. Elle appartient de fait au patrimoine national et à ce titre nous avons beaucoup développé nos relations avec le service public d'archives, notamment les Archives départementales de Seine-Saint-Denis qui gèrent une partie de nos fonds et particulièrement les fonds audiovisuels qui représentent une masse importante d'images: 1.247 cassettes vidéo, des bandes sonores, disques et cassettes audio (en 1998 sur 900 consultations des fonds d'archives audiovisuelles des Archives départementales, 600 ont concerné les fonds Cgt).

Bien évidemment, cela nous pose beaucoup de questions quant à leur collecte, leur préservation, leur inventoriage et catalogage, leur valorisation et sur ce dernier point autant en direction de l'opinions compte tenu du quasi monopole télévisuel de diffusion, lié d'ailleurs à des phénomènes de moyens financiers qui exercent de fait une censure non dite, mais aussi en direction de nos propres structures syndicales qui sous estiment encore trop les possibilités qu'offre le film comme moyen de susciter réflexion et action par l'activité syndicale. Plus profondément, bien que des évolutions se dessinent, il s'agit d'un problème culturel, une sorte de conception de l'histoire, qui omet son rôle comme élément essentiel de compréhension du présent et de préparation de l'avenir.

Il faut dire que nous revenons de loin et que la représentation du travail pour l'ouvrier, qui y était confronté toute la journée, n'était pas sa tasse de thé, d'autant que sa figuration dans le cinéma était rarement à son avantage.

En France, hors les années 30, la masse des productions représente peu le travail et les peuples et lorsqu'elle le représente, c'est souvent de manière négative, en général l'ouvrier est alcoolique, vulgaire, sans principe. Raymond Bussières, acteur "type" des années 50, rappelait les propos que lui tenait un producteur qui s'adressait à lui: «Vous avez une vraie gueule d'ouvrier, c'est vrai, une tête de petit voyou». En fait si l'ouvrier doit être voyou même dans ce domaine il ne peut être que petit.

Ceci explique partiellement les difficultés à prendre en compte par le Mouvement ouvrier français le documentaire ou le film de fiction comme un outil de communication syndicale. Seul 1936 reste une période faste de ce point de vue car, y compris après 1968, le film est conçu encore comme un moyen de propágande au sens le plus pauvre du terme, l'unique tentative de

création d'un service de diffusion itinérante de films produits par la Cgt s'étant résumée à trois films: *La Cgt en mai 1968*, justificatif des positions prises dans les événements, *Le Frein*, qui traite de gauchisme et, je cite, de «ses conséquences nocives sur l'action syndicale», et un film sur l'immigration.

Nous voyons bien que les motivations des films sont essentiellement idéologiques et non historiques, ce qui peut expliquer que, pendant de longues années, la Cgt ait eu des difficultés à assumer son histoire et une telle attitude a eu des conséquences néfastes sur les archives qui restaient dans les placards dans le meilleur des cas ou étaient jetées ou détruites dans le plus mauvais.

L'audiovisuel n'a pas échappé à ce désastre écologique, des films ont disparu, d'autres encore entassés sans aucune précaution, et nous avons encore beaucoup de travail pour reconstituer ce patrimoine et surtout le valoriser, car heureusement l'engouement de ces dernière, périodes pour l'histoire, le besoin de retrouver ses racines et des repères, conduit progressivement à une attitude différente.

Ces toutes dernières années, la Cgt, le Secteur communication et notre Institut ont réimpulsé une politique de production audiovisuelle plus ambitieuse. Lors des grèves de 1995, la Fédération des cheminots a réalisé un film sur ces événements; un film sur la condition féminine aujourd'hui et la perception qu'en ont les femmes, a été réalisé par le Secteur communication; *Brisez la haine*, documentaire sur le racisme, a été produit par le Secteur immigration; nous-mêmes, à partir de nos images d'archives, avons commandité un film sur 1968 à l'occasion du 30e anniversaire des événements de mai 1968.

Il faut dire que sur ce genre de production "film d'archives", les droits sont tellement exorbitants que seule la télévision peut avoir un quasi monopole sur le genre. Il nous est même arrivé de nous voir réclamer des droits sur des images nous appartenant.

C'est dans ce domaine la loi de la jungle et, si je partage les questions de Monsieur Denel, il faut préciser qu'elles sont bien polluées par les aspects commerciaux et financiers qui l'emportent sur le reste.

Deux mots enfin pour terminer, voulant rester dans mon créneau horaire.

L'un sur la gestion des archives audiovisuelles: je le disais précédemment, nous avons une convention avec les Archives départementales de Seine-Saint-Denis; les contraintes techniques et les moyens, ne serait-ce que matériels à mettre en œuvre, sont tels que nous ne pourrions le réaliser seuls; de plus, nous souhaitons que les normes de cotation, les choix des supports informatiques ou vidéo, les formats des films, l'analyse documentaire, le contrôle et la restauration des films mais aussi les contraintes juridiques,

s'intègrent dans les modèles existants de manière à ce que leur accès et utilisation soient des possibilités ouvertes à tous sans exclusive.

Sur ces questions, si vous souhaitez plus de détails, Philippe Malpertu, responsable du service aux Archives départementales, présent à ces rencontres, sera plus en capacité que moi-même de vous donner les éléments et il est disponible pour tout échange.

Enfin, un dernier mot sur les objectifs assignés à cette rencontre. Bien entendu, nous partageons les propositions ambitieuses de créer une banque de données, nous avons nous-mêmes un site Internet sur lequel nous avons commencé à faire connaître les documents audiovisuels que nous pouvons mettre à disposition. La compilation des éléments et informations, la mise en cohérence de cette banque de données pourraent être réalisées assez rapidement.

Dans un monde où l'image sonore devient l'élément à ce déferlement d'archives nouvelles d'un intérêt remarquable, nous considérons que le syndicalisme doit faire preuve d'imagination et contribuer ou collaborer au fonctionnement des centres de ressources techniques capables de conserver, de faire connaître et de développer le patrimoine audiovisuel du mouvement ouvrier.

Il faut bien reconnaître qu'en ce domaine la technique nous dépasse et qu'y compris au niveau national, nous avons besoin de faire appel à des organismes extérieurs ou de mutualiser nos moyens pour faire face à l'attente suscitée aujourd'hui par l'histoire sociale.

Sur les deuxième et troisième aspects, les propositions, leur intérêt est manifeste mais cela demande un travail de plus longue haleine et une réflexion plus approfondie sur les thèmes, la réalisation, les investissements; à notre modeste mesure, nous voulons bien tenter l'aventure mais cela demande de définir le cadre et les limites sur lesquels nous pouvons travailler, car si nous acceptons la démarche, nous ne souhaitons pas qu'elle ne soit que formelle.

En vous remerciant de votre attention.

La molteplicità delle esperienze europee degli archivi e degli istituti che si occupano di storia operaia è da un lato una ricchezza, ma dall'altro un elemento di difficoltà, in quanto ci sono diversi livelli di intervento pubblico/privato. L'Istituto di storia sociale della Cgt, di cui Hedde è rappresentante, se ha avuto qualche contatto puntuale con i suoi omologhi europei, non è mai riuscito a stabilire una continuità di relazione attorno a progetti comuni, ciò che invece è una necessità urgente.

Il Centro d'archivio e l'Istituto di storia sociale sono stati fondati nel 1982 sotto gli auspici di Georges Séguy, allora segretario generale della Cgt. Essi sono complementari: l'uno ha per scopo la conservazione e la catalogazione degli archivi confederali e delle federazioni sindacali, l'altro la valorizzazione dei materiali.

Il Centro d'archivio ha sviluppato molto le relazioni con il servizio pubblico d'archivio, particolarmente con l'Archivio dipartimentale di Seine-Saint-Denis che gestisce una parte dei fondi e in particolare i fondi audiovisivi, che rappresentano una massa importante di immagini: 1.247 cassette video, colonne sonore, dischi e cassette audio.

Riguardo alla valorizzazione dei materiali, bisogna tenere conto del quasi assoluto monopolio televisivo, ma bisogna altresì ricordare che le stesse strutture sindacali sottovalutano ancora troppo le possibilità che il film offre come mezzo per suscitare riflessione e azione. In Francia, esclusi gli anni '30, il cinema rappresenta poco il lavoro ed il popolo e, quando lo fa, è sempre in maniera negativa: in genere l'operaio è alcolista, volgare, senza principi. Ciò spiega in parte le difficoltà del movimento operaio francese a tenere da conto il documentario o il film di *fiction* come un mezzo di comunicazione sindacale. Ma anche quando il sindacato produce film, l'opera è concepita come mezzo di propaganda nel senso più povero del termine.

In questi ultimi anni, la Cgt, il settore comunicazioni e l'Istituto di storia sociale hanno ridato impulso a una politica di produzione audiovisiva più ambiziosa. Sono stati realizzati, ad esempio, film sugli scioperi dei ferrovieri nel 1995, sulla condizione femminile oggi e la percezione che ne hanno le donne, sul razzismo, sul 1968 con materiali d'archivio, in occasione del 30° anniversario dei fatti del maggio '68.

Infine, sugli obiettivi del convegno, si ritiene che il sindacalismo debba dare prova d'immaginazione e contribuire o collaborare al funzionamento di centri di risorse tecniche capaci di conservare, di far conoscere e di sviluppare il patrimonio audiovisivo del movimento operaio. Per tale motivo si condividono i propositi ambiziosi di creare una banca dati europea, ma questo richiede un lavoro di più lungo respiro e una riflessione più approfondita sui problemi posti della sua realizzazione, e sugli investimenti necessari.

The multiplicity of European archives and institutes concerned with labour history is a positive aspect but also creates a problem because of the different levels of public/private intervention. The CGT's Institute of Social History, which Hedde represents, has had some contact with similar organizations in other European countries but has never managed to establish an ongoing relationship around joint projects, which is an urgent necessity.

The CGT Archive Centre and the Institute were founded in 1982 under the auspices of Georges Séguy, then secretary-general of the CGT. The two organizations are complementary; one maintains and catalogues the archives of the confederation and the federated unions, the other puts the materials to use.

The Archive Centre has developed strong relations with the public archives, in particular the Seine-Saint-Denis Department Archive, which manages the Centre's audiovisual collections; they contain a huge number of images, 1247 video cassettes, sound tracks, records and audio cassettes.

While television has a near-total monopoly on the use of audiovisuals, it should be noted that the labour organizations themselves still underestimate the potential of film as a way to stimulate thought and action. Except during the 1930s, French movies have

rarely portrayed work and the people; when they do, it is always in a negative perspective: workers are usually shown as alcoholics, vulgar and unprincipled. This partly explains the difficulty the French labour movement has in thinking of documentaries and feature films as a means of pro-labour communication. When the unions do produce films, the work is conceived as propaganda in the worst sense of the term.

In the past few years the CGT, its communications unit and the Institute of Social History have embarked on a more ambitious programme of audiovisual productions. For example, they have made films on the 1995 railway workers' strike, on the status of women today and how women perceive it, on racism, and on the events of 1968.

As to the goals of this conference, the labour movement ought to show some imagination and contribute to or collaborate on the operation of technical resource centres capable of preserving, publicizing and developing its audiovisual patrimony. Mr. Hedde's organization endorses the idea of creating a European databank, but this will require long-term work and a deeper analysis on the problems involved and the necessary investments.

ULRICH CARTARIUS

Archiv der Sozialen Demokratie der Friederich-Ebert-Stiftung (Bonn, Deutschland)

Das Archiv der sozialen Demokratie, das in der Tradition des alten, in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts gegründeten Parteiarchivs der SPD steht, wurde am 6. Juni 1969 als Archiv zur deutschen Arbeiterbewegung und ihrem Umfeld unter dem Dach der Friedrich-Ebert-Stiftung eröffnet. Von diesem Tag an war innerhalb der Organisationsstruktur des Parteivorstandes der SPD die "Archiv" genannte Abteilung als eigentliche Dokumentation nur noch für das politische Tagesgeschäft zuständig. Die Archivalien, die sich seit 1947 beim Parteivorstand der SPD angesammelt hatten, wurden in das AdsD überführt.

Während der 80er Jahre wuchs das AdsD stetig und seit es dazu übergegangen ist, auch Registraturen und Archive der Gewerkschaften (national und international) zu übernehmen, wurde es auch noch zum grössten europäischen Gewerkschaftsarchiv. Heute lagern in seinen Magazinen ca. 30.000 lfm. Akten und Sammlungen, unter letzteren auch audiovisuelles Archivgut.

Aus der Tektonik des AdsD lässt sich ablesen, dass das AdsD auf seinem Sektor, d.h. der Geschichte der Arbeiterbewegung, wie ein "normales" Archiv alle Arten von Archivgut sammelt und verwahrt und deshalb die audiovisuelle Bestände keine herausragende Stellung haben. In Abteilung I sind Nachlässe und Deposita zu finden, in Abteilung II die Bestände der SPD-Parteiführung und des Parteivorstandes sowie zentraler sozialdemokratischer Parlamentsfraktionen, in Abteilung III die Bestände von Sozialdemokratischen Parteigliederungen und Parlamentsfraktionen, in Abteilung IV die Bestände anderer Organisationen und Institutionen, in Abteilung V die der Nationalen und internationalen Gewerkschaftsbewegung und schliesslich in Abteilung VI die Sammlungen, die Schriftgutsammlungen und audiovisuelles Archivgut enthalten. In letzterem sind die Fotosammlung, Sammlungen von Werbemitteln, Aufklebern, dreidimensionalen Objekten und schliesslich die Tonträger, Video-und Filmbestaende zu finden.

Allerdings hat sich das AdsD gerade im Bereich der audiovisuellen

Bestände den Möglichkeiten, die die moderne Datentechnik bietet, nicht verschlossen, sondern sich diese als erstes Archiv der Bundesrepublik Deutschland mit Erfolg zu Nutze zu machen versucht.

Das AdsD hat 1995/96 damit begonnen, seine Fotos auf der Datenbank FAUST zu verzeichnen, parallel dazu einzuscannen und das eingescannte Image in die entsprechende Verzeichnung einzubinden, so dass der Benutzer auf dem Monitor die Einzelverzeichnung mit dem entsprechenden dazugehörenden Image in einem Suchvorgang abrufen kann. Getragen wird dieses Projekt vom Deutschen Bundestag. Die gleichen Zielvorgaben haben das seit 1. Juli 1996 von der VW-Stiftung geförderte "Projekt EDV-gestützte Erfassung und Erschliessung der Plakatsammlung im Archiv der sozialen Demokratie der Friedrich-Ebert-Stiftung" und das seit 1. April 1998 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt "Erschliessung und integrierte Digitalisierung der Flugblätter und Flugschriften zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung und ihrem gesellschaftlichen Umfeld im Archiv der sozialen Demokratie der Friedrich-Ebert-Stiftung". Bei letzterem werden insofern wieder neue Wege beschritten, als eine OCR-Software in die Arbeitsprozesse integriert ist, die eine Volltextrecherche im Einzelobjekt ermöglicht.

Die Text- und Bilddaten der auf diesem Wege erfassten Bestände werden auf CD-ROMs gebrannt und in einer Jukebox plaziert. Sie können über Intranet archivintern und vom Benutzer im Lesesaal abgerufen werden. Die Friedrich-Ebert-Stiftung wird in naher Zukunft die Voraussetzungen schaffen, das letzteres auch über Internet möglich sein wird.

Mit den beschriebenen Projekten steht das AdsD bisher allein in der deutschen Archivlandschaft. Seine Erfahrungen werden von anderen Archiven, die ebenfalls mit der Digitalisierung ihrer entsprechenden Bestände beginnen wollen, in reichlichem Masse abgefragt.

Mit einer in diesem Jahre angeschafften, professionellen digitalen Schnittstelle konnte das AdsD damit beginnen, seine Tondokumente zu digitalisieren.

Zu den Sammlungen Videos und Filme

a) *Videos*. - Im Mai 1979 hat das AdsD mit der kontinuierlichen Aufzeichnung von zeitgeschichtlichen, insbesondere in Zusammenhang mit der deutschen Arbeiterbewegung stehenden Fernsehsendungen begonnen und diese bis heute weitergeführt. Ergebnis ist eine Videosammlung von bisher ca. 9000 Kassetten im System U-Matic (bespielt maximal 30 bis 60 Minuten) und S-VHS (bespielt maximal 180 Minuten) mit zwischen 1 und 5

aufgezeichneten Sendungen pro Band. Zusätzlich dazu verfügt das AdsD über kleinere Sammlungen von Belebbändern, Einzelbändern, Videoproduktionen von SPD-Ortsvereinen, Mitschnitten von SPD-Parteitagen, Mitschnitte von Veranstaltungen in der Friedrich-Ebert-Stiftung und anderes mehr.

Ausgestattet ist dieser Bereich mit einer semiprofessionellen Schnittanlage, die über vollprofessionelle Maschinen für den Schnitt selbst verfügt. Für Recherchen innerhalb der entsprechenden Sammlungen und die allfälligen Archivaufgaben wie die Erstellung von Schnittlisten sowie die Verzeichnung verfügt das AdsD über weitere Machinen.

Die vorhandenen Geräte decken die Systeme VHS, S-VHS, U- Matic (Low und HIGH-Band) und Betacam SP ab. Alle Geräte arbeiten in der PAL-Norm.

Im Frühjahr dieses Jahres begann das AdsD mit einer Neu-Sichtung seiner Fernsehaufzeichnungen.

Dabei stellte sich heraus, dass bei 618 Videokassetten eines Fabrikates, die insbesondere in der Frühzeit der Aufzeichnungen verwendet wurden, die Beschichtung in einem Zustand ist, der sie praktisch unabspielbar macht, sofern sie nicht gereinigt werden. Nach der Reinigung jedoch müssen die Bänder dann sofort auf neue Träger kopiert werden, da die Reinigung den Alterungs- und Verschleissprozess nicht unterbricht, d.h. eine weitere Lagerung der Bänder unsinnig ist.

Momentan prüft das AdsD, auf welchen Trägern die Videos zu überspielen langfristig gesehen am sinnvollsten ist. Vorsichtig geschätzt dürften sich die Kosten für diese Massnahme zur Bestandserhaltung in einem Rahmen zwischen DM 100.000, und DM 150.000 bewegen.

b) *Filme*. - Ende der 70er Jahre begann das AdsD mit dem Aufbau einer Filmsammlung. Es handelte sich um ca. 600 Dosen, deren Inhalt grösstenteils aus nichtlauffähigen Filmen, Ausgangsmaterialien, Schnittresten und Fragmenten bestand. Auf welchem Weg diese SPD-Filme in die Friedrich-Ebert-Stiftung gelangt waren, liess sich schon damals nicht nachvollziehen. Nach Reinigung von Schmutz und Pilz sowie ihrer Sichtung wurden aus vorhandenen Einzelstücken zusammengehörige Sequenzen und Filme erstellt. Es handelte sich um 16mm- und 35mm-Material, wobei 45% der 35er Filme Nitrofilme waren. Für diese Arbeiten wurde ein gebrauchter ARRI-35mm-Schneidetisch angeschafft.

In der Folgezeit forderte das AdsD den Parteivorstand der SPD, die Parteigliederung und in einem Aufruf im «Sozialdemokrat-Magazin» auch die Mitglieder der SPD auf, vorhandene Filme an das Archiv abzugeben. Ebenso wurde die Werbeagentur der SPD nach entsprechenden Werbefilmen abge-

fragt.

Auf diesem Wege gelang es dem AdsD, bis zum heutigen Tag auf einen Bestand von etwas über 6.100 Filmen zu kommen. Von diesen Filmen sind ca. 30% Filme, die durch Schnittvariationen auf der Basis gleichen Ausgangsmaterials von der SPD selbst produziert worden sind.

Von dem Gesamtbestand hat das AdsD als Treuhänder der SPD bei ca. 400 Titeln das Copyright. Bei den anderen Titeln ist die Rechtslage unsicher oder offen. Erschwerend kommt hinzu, dass hier weder Vor- noch Nachspann vorhanden sind, so dass Recherchen zur Klärung der Rechte in der Regel erfolglos bleiben. Begleitmaterial wie Drehbücher oder Scripte zu den Filmen sind nur in Einzelfällen vorhanden. Lediglich in Propagandamittelkatalogen der SPD sind Hinweise zu finden.

Von der gesetzlichen Lage in Deutschland her ist es verboten, Nitrofilme aufgrund ihrer Anfälligkeit zur Selbstentzündung in normalen Archivmagazinen zu lagern. Deshalb hat das AdsD mit dem Bundesfilmarchiv eine Vereinbarung getroffen, diese Filme nach und nach dorthin zu überführen und der dort bereits vorhandenen und nach der Wiedervereinigung weiter gewachsenen SPD-Film-Sammlung hinzuzufügen. Das Bundesfilmarchiv hat sich verpflichtet nach abgeschlossener Restaurierung dem AdsD eine 16mm-Fimkopie oder eine Filmabtastung auf Video zu überlassen. Wie die Rechte der im Besitz des Bundesfilmarchives befindlichen SPD-Filme beim AdsD liegen, so auch die der vom AdsD dorthin gegebenen Filme.

Der Gesamtfilmbestand besteht zu ca. 40% aus Filmen im Format 35mm und zu ca. 60% aus Filmen im Format 16mm.

Während ca. 90% der Filme allenfalls kursorisch erfasst sind, ist der Rest (ca. 10%) voll verzeichnet. Seit Einführung der EDV werden auch die Filme in die Datenbank FAUST verzeichnet.

Der älteste im AdsD verwahrte Film stammt aus dem Jahre 1913 und zeigt die Beerdigung August Bebels in Zürich, der jüngste ist einer über den Wahlparteitag der SPD in Dortmund 1983.

Die Digitalisierung von «Laufenden Bildern» (Video-Aufzeichnungen und Filmen) auf Videoband ist bereits erprobt und marktüblich. Nach unserem derzeitigen Wissensstand ist erst in etwa 2 Jahren mit einer Hard- und Software zu rechnen, die eine Digitalisierung von «Laufenden Bildern» auf DVD oder ähnliche Träger ermöglicht. Prinzipiell möchte das AdsD letzteren Weg beschreiten. Allerdings dürften die Kosten für eine entsprechende Hardware-Ausstattung so hoch sein, dass sie schwerlich allein von der Friedrich-Ebert-Stiftung getragen werden können.

L'Archivio della Socialdemocrazia (AdsD), fondato negli anni Ottanta del secolo scorso, fu inaugurato il 6 giugno 1969 come Archivio del movimento tedesco dei lavoratori sotto l'egida della Friedrich-Ebert-Stiftung ed è cresciuto costantemente fino a diventare il più grande archivio sindacale europeo. Oggi ospita circa trentamila metri di documenti e raccolte, anche di materiale audiovisivo.

Nel primo settore si trovano Lasciti e depositi, nel secondo Materiale della direzione e della segreteria della SPD e delle frazioni parlamentari centrali socialdemocratiche, nel terzo materiale delle Organizzazioni di partito e delle frazioni parlamentari socialdemocratiche, nel quarto materiale di Altre organizzazioni ed istituzioni, nel quinto materiale del Movimento sindacale nazionale ed internazionale ed infine nel sesto le collezioni, raccolte di scritti e materiale d'archivio audiovisivo.

Proprio nel campo degli audiovisivi l'AdsD sta creando il primo Archivio della Repubblica federale tedesca, inteso come banca dati. Nel 1995-'96 ha iniziato ad inserire le foto nella banca dati Faust, tramite scanner, in modo da permettere all'utente di richiamare sul monitor il singolo dato insieme all'immagine corrispondente. Tale progetto è sostenuto dal Bundestag tedesco.

Hanno le stesse finalità i due progetti: «Inserimento e analisi con elaborazione dati della raccolta manifesti», promosso con inizio 1° luglio 1996 dalla Fondazione Volkswagen, e «Analisi e digitalizzazione integrata dei volantini e degli opuscoli sulla storia del movimento tedesco dei lavoratori», promosso con inizio 1° aprile 1998 dall'Ente Ricerche tedesco.

L'AdsD è per ora unico nel suo genere in Germania.

Nel maggio 1979 l'AdsD ha iniziato a registrare trasmissioni televisive di storia contemporanea, relative al Movimento tedesco dei lavoratori. Ora abbiamo circa 9.000 cassette in sistema U-Matic e Vhs.

Alla fine degli anni Settanta l'AdsD iniziò a collezionare film. Si trattava di circa 60 scatole, il cui contenuto consisteva in gran parte di materiale non montato e spezzoni di film. Dopo aver pulito e vagliato i singoli pezzi si composero sequenze e film omogenei, in 16mm e 35mm. L'AdsD conta oggi più di 6.100 film. In qualità di fiduciario della Spd ha il copyright su circa 400 titoli.

Dall'introduzione dell'elaborazione dati anche i film vengono inseriti nella banca dati Faust. Per ora ne risulta inserito il 10%.

Il film più vecchio dell'archivio risale al 1913 e mostra il funerale di August Bebel a Zurigo, il più recente è sul Congresso elettorale della Spd a Dortmund nel 1983.

Les archives de la social-démocratie (AdsD), fondées dans les années 80 du siècle dernier, furent inaugurées le 6 juin 1969 en tant qu'Archives du mouvement allemand des travailleurs sous l'égide de la Fondation Friedrich-Ebert. Et, depuis lors, elles se sont constamment développées jusqu'à devenir les plus grandes archives syndicales d'Europe, puisqu'elles abritent à ce jour environ 30.000 mètres de documents et de collections, y compris du matériel audiovisuel.

Nous trouvons «les legs et les dépôts» dans le premier secteur, le «matériel de la direc-

tion et du secrétariat de la SPD et des fractions parlementaires centrales sociaux-démocrates» dans le deuxième, le «matériel des organisations de parti et des fractions parlementaires sociaux-démocrates» dans le troisième, du «matériel d'autres organisations et institutions» dans le quatrième, du «matériel du mouvement syndical national et international» dans le cinquième et, enfin, dans le sixième, les «collections» qui rassemblent des écrits et du matériel d'archives audiovisuel.

Or c'est justement dans le domaine de l'audiovisuel que les AdsD sont en train de créer les premières Archives de la République Fédérale Allemande vues comme une banque de données.

En 1995-96, nous avons commencé à insérer les photos dans la banque de données FAUST, tout en les numérisant et en établissant les liens entre le scanner et les données respectives, de façon à permettre à l'utilisateur d'afficher ensemble sur écran la donnée voulue et l'image correspondante. Ce projet est soutenu par le Bundestag allemand.

Deux autres projets ayant les mêmes finalités sont le projet «Insertion, analyse et traitement parallèle des données de la collecte des affiches des AdsD», débuté le 1er juillet 1996 et promu par la fondation Volkswagen, et le projet «Analyse et numérisation intégrée des prospectus et des fascicules sur l'histoire du Mouvement allemand des travailleurs des AdsD», promu par le Conseil de la Recherche allemand à partir du 1er avril 1998.

Les données textes et images du matériel saisi sont enregistrées sur Cd-Rom et archivées dans des librairies numériques (juke-box). L'utilisateur peut y accéder via Intranet depuis les Archives, ou bien sur un poste informatisé de consultation situé dans la salle de lecture, et, à l'avenir, sur Internet.

Pour l'heure, les AdsD sont les seules archives de ce type en Allemagne.

The German Social-Democratic Archive (AdsD), founded in the 1880s, was inaugurated in 1969 as the Archive of the German Labour Movement under the aegis of the Friedrich-Ebert-Stiftung Institute in Bonn, and has become the largest labour archive in Europe. Its collections run to around 30 kilometres of space and include audiovisual materials.

The first section hosts bequests and deposits, the second papers from Spd headquarters and parliamentary groups, the third papers from party units, the fourth papers from other organizations and institutions, the fifth papers from the German and international labour movement, and the sixth collections of writings and audiovisual materials.

The AdsD is now setting up the first database on the German Federal Republic. In 1995-96 the AdsD began to digitize its photos and enter them in the Faust database with text links, so that the user can call up information and view it on the monitor together with the corresponding image. This project is supported by the German Parliament.

Two other projects pursue the same goals: Data entry, analysis and processing of the AdsD poster collection, which began in July of 1996 and is sponsored by the Volkswagen Foundation, and Analysis and digitization of fliers and booklets on the history of the German labour movement in the AdsD collection, which began in April of 1998 and is sponsored by the German Research Agency.

These texts and images are recorded on Cd Rom and stored in juke-box-like players. At present they can be consulted by archive staff via the Intranet and by users in the reading room; in the future they will also be accessible via the Internet.

For the time being, the AdsD is the only archive of its kind in Germany.

ALAN BURTON

The British Co-operative Movement Film Archive (Leicester, United Kingdom)

The project commenced in 1992, supported by the Education Department of the Co-operative Union. Alan Burton, Member Education Development Officer of the Union, stewarded initial efforts to locate and identify films relating to the British Consumer Co-operative Movement. Previous studies of Left political film in Britain had attended to a small number of Co-op films produced in the 1930s, but it was clear that numer-ous other titles were collected in established film archives, or remained in the possession of Co-operative Societies.

A concerted effort was also made to evaluate the films historically and critically, and this was formalised when Alan Burton joined the Faculty of De Montfort University, Leicester, and commenced research into the Co-operative Movement's involvement with film for presentation as a postgrad-uate thesis.

The initial effort was directed at determining the extant prints preserved in existing film collections which revealed a surprisingly large number of titles, many of which had not previously been considered by the scholarship. The National Film and TV Archive, London, and The Scottish Film Archive, Glasgow, as well as regional archives such as the North West Film Archive and The East Anglian Film Archive all held particularly important collections of Movement films. In addition, approaches to Co-operative Societies unearthed further quantities of prints, including many previously unknown films. By 1998 approaching 500 individual titles had been identified, with an earliest surviving film from 1909, a considerable advance on the original estimates of Co-operative film activity. Lacking technical expertise and resources, The National Co-operative Film Project arranged for all prints to be acquired by established film archives for preservation and has subsequently devel-oped a close working relationship with the archive sector.

A considerable impetus to the work attended the 150th anniversary celebrations of Rochdale Co-operation in 1994. A Festival of Co-operative Films toured UK venues, and commenced with 10 programmes at the National

Film Theatre, London. A monograph, *Film and the Co-operative Movement*, was prepared by Alan Burton to complement the season, and compilation videos were produced to aid in member education. A teaching pack made available for schools included a section on Co-operative history and utilised some of the archive films.

Research into the Movement's film activities has continued and has resulted in the publication of *The British Co-operative Movement Film Catalogue* (1997) by Flicks Books, a specialist publisher in cinema studies. The *Catalogue* was compiled and edited by Alan Burton, and contains a detailed entry for each of the 319 titles available for viewing, consisting of technical credits, synopsis and historical/critical commentary. Further information is included on reference prints not currently available for scrutiny, and titles as yet unlocated.

The *Catalogue* is prefaced by a lengthy article providing historical background to the films, and complemented by the reproduction of original press reports. Research carried out for the *Catalogue* revealed that the first Co-operative film shows commenced late in 1897, possibly the earliest shows mounted by a Labour organisation. The Movement's first films were produced for the Co-operative Wholesale Society in 1898/99, again remarkably early for a workers' body.

Future Research. – It is apparent that numerous national Co-operative Movements sponsored film production and exhibition. Little or nothing is known about this activity. At the 1927 Congress of the International Co-operative Alliance held in Stockholm a resolution was accepted which called for greater co-ordination of film work amongst national Co-operative Movements. The result was the preparation in 1930 of a *Catalogue of National Co-operative Films*, which included contributions from 17 countries, totalling 135 films. Two additional issues appeared in the 1930s, with further editions in 1954, 1957 and 1960.

It is clear from the British perspective that the international exchange of knowledge and experience of Co-operation was tirelessly promoted, and audiovisual media played a significant role in this activity. Initially, lectures on other national Co-operative Movements had been illustrated with lantern slides, a particularly interesting example being a series of slides relating the scenes and personages associated with the Tenth International Co-operative Congress at Basle in 1921, which were widely presented across the trading district of the Royal Arsenal Co-operative Society in South London. By the early-mid 1920s, the British Movement's press was regularly reporting on Co-op film activity around Europe – Bavaria (1922), Finland (1923-24), Holland

(1925-26) – and were particularly enthusiastic about a German Co-operative film, *Susie Kerkstraten*, produced in 1928 by the Reichsverband deutscher Konsumvereine (the National Union of Consumers' Societies) in Cologne. This film introduced to the screen the Rochdale Pioneers and demonstrates the central position the British example occupied within the International Co-operative Movement. Judging from the press reports which appeared in the 1930s, Co-op film work expanded considerably in the decade, no doubt as the result of the decisions taken at the 1927 ICA Congress in Sweden.

The ICA itself was particularly active in supporting Co-operative film work following the Second World War, when film was used to promote Co-operation in the developing world. It is important, and it would be fitting, to develop an initiative co-ordinating research into the film activities of various national Cooperative Movements. The project should embrace both film historians and archivists in an attempt to gauge the nature and extent of Co-operative filmmaking and exhibition. This would significantly re-address the under-representation of Co-operative studies within Labour Movement scholarship.

Questo progetto è stato avviato nel 1992 dal Dipartimento educazione dell'Unione cooperative, con lo scopo di reperire ed esaminare, nonché valutare dal punto di vista storico e critico, filmati relativi al movimento cooperativo britannico, sia consultando le cineteche nazionali e regionali più importanti, sia recuperandoli negli archivi meno conosciuti delle singole cooperative. A tutt'oggi sono stati identificati all'incirca 500 titoli (molti finora sconosciuti o trascurati dagli studiosi), il più antico dei quali risale al 1902. L'acquisto dei negativi da parte di archivi cinematografici di maggiore consistenza è stato curato dal progetto.

Alan Burton ha partecipato al progetto fin dall'inizio, in qualità sia di responsabile per l'educazione dei membri dell'Unione stessa, sia di docente dell'Università De Monfort, Leicester. Nel 1994 ha scritto la monografia *Films and the Co-operative Movement,* che andava a completare le celebrazioni del 150° anniversario della Cooperazione di Rochdale, in occasione del quale venne anche allestito un Festival dei film cooperativi nel 1997 ha curato la redazione de *The British Co-operative Movement Film Catalogue* (Flicks Books), del quale ha scritto anche la lunga introduzione storica.

Fin dai tempi della lanterna magica, i mezzi audiovisivi sono stati determinanti per l'interscambio fra i vari movimenti cooperativi nazionali. Le prime proiezioni pubbliche organizzate dal movimento cooperativo britannico risalgono al 1897, e sono forse le più antiche nel loro genere. Nel 1898 il movimento cominciò a produrre direttamente i propri film, seguito a ruota da numerosi altri movimenti cooperativi, com'è evidente dalla pubblicazione nel 1930 di un catalogo comprendente 135 film provenienti da 17 paesi, e dalle recensioni che apparivano regolarmente sulla stampa del movimento britannico relativa-

mente alle produzioni di altre cooperative europee, la cui attività cinematografica fu particolarmente intensa durante gli anni Venti e Trenta, nonché nel secondo dopoguerra.

Alan Burton si augura che in futuro venga avviato un progetto di studio che coinvolga archivisti e storici del cinema in uno sforzo coordinato di ricerca sulle attività cinematografiche dei movimenti cooperativi dei vari paesi.

Ce projet a été entrepris en 1992 par le Département éducation de l'Union coopérative, en vue de trouver, d'examiner et d'évaluer, tant au plan historique que critique, les films relatifs au mouvement coopératif britannique, soit en consultant les plus grosses cinémathèques nationales et régionales, soit en fouillant dans les archives moins connues des coopératives concernées. À ce jour, quelque 500 titres ont été identifiés (dont beaucoup étaient jusqu'à présent inconnus ou avaient été négligés par les chercheurs), le plus ancien remontant à 1912. L'achat des négatifs par les archives cinématographiques les plus importantes fait également partie intégrante du projet.

Alan Burton a participé à ce projet dès le début, aussi bien en qualité de responsable pour l'éducation des membres de l'Union coopérative, que comme professeur de l'Université De Monfort, Leicester. Il a écrit en 1994 la monographie *Films and the Cooperative Movement,* destinée à compléter les célébrations du 150° anniversaire de la Coopération de Rochdale, à l'occasion de laquelle fut organisée un Festival des films coopératifs; en 1997, il a supervisé la rédaction du volume *The British Cooperative Movement Film Catalogue* (éd. Flicks Books), dont il a également écrit la longue introduction historique.

Depuis l'époque de la lanterne magique, les moyens audiovisuels ont été déterminants pour les échanges entre les différents mouvements coopératifs nationaux. Les premières projections publiques organisées par le mouvement coopératif britannique remontent à 1897, et ce sont peut-être les plus anciennes du genre. Puis le mouvement commença à produire directement ses propres films en 1898, avant d'être imité en cela par de nombreux autres mouvements coopératifs, comme il ressort de la publication en 1930 d'un catalogue comprenant 135 films de 17 pays et des comptes-rendus qui apparaissaient régulièrement dans la presse du mouvement britannique sur les productions des autres coopératives européennes, dont l'activité cinématographique fut particulièrement intense des années 20 à 30 et après la guerre 39-45.

Alan Burton souhaite que soit mis en oeuvre, à l'avenir, un projet d'études qui impliquera archivistes et historiens du cinéma dans un effort de recherche conjugué, portant sur les activités cinématographiques des mouvements coopératifs dans différents pays.

BOB DAVIS

The Northern Film & Tv Archive (Gateshead, United Kingdom)

The history of this archive – its rise and in fact its suspended development – is closely related to the creation, in 1982, of a quasi trade union agreement negotiated between the Film and Television Technicians Union (then ACTT - Association of Cinematograph Television and Allied Technicians, now, following amalgamations, BECTU - Broadcasting, Entertainment, Cinematograph and Theatre Union) and cultural funding agencies such as the British Film Institute and the Regional Arts Associations and, most importantly, with the then new Channel 4 Television: *The ACTT Workshop Declaration.*

Following the growth in the 1970s and early 1980s, especially outside London, of regionally based grant aided independent film-makers, the formation of the Workshop Declaration was seen by the union as a major development. The Workshop Declaration provides (I quote from *ACTION - 50 Years in the Life of a Union,* ACTT's booklet to celebrate its half centenary, 1933-1983):

> «an unprecedented basis for permanent employment in cultural film work in annually funded, democratic units operating with full control over their work… The potential is enormous. For less than the budget of one smallish feature, a network of vigorous production units has emerged, with strong regional roots and functions ranging from exhibition and research to education and production. With strong links with local labour movements and an abrasive radicalism, the work-shops are the nearest any organisation has come to building a national film culture from the bottom up - breaking out of the erratic lottery of one-off productions...»

(Other Workshop names you may recognise include Amber Films and CinemaAction, who made a well-known film about the Upper Clyde Shipbuilders 'work-in' in the early 1970s.)

Four years on, in February 1987, at public meetings round the UK regions, Channel Four launched a publication reviewing its output over the first 3 to 4 years of the its existence (*The Work of Channel Four's*

Independent Film and Video Department). Alan Fountain, then Commissioning Editor for Independent Film & Video, said in his introduction:

«One of the most significant sources of production for The Eleventh Hour and People To People (two of the department's key TV slots) has been the network of film and video workshops located throughout the UK. With financial backing within a very flexible relation to Channel Four, workshops, often working inti-mately within particular communities, have reflected through documentary and fiction, many of the problems, strengths and pleasures and some of the history of working people in contemporary Britain.»

Whilst one of his deputies, Caroline Spry, said:

«...The channel's recognition of and support for workshops has enabled them to develop a range of programmes which would not have emerged from traditional television practices. The body of work which now exists and is still developing cannot be matched anywhere else in the British broadcasting system…. Channel Four's support for workshops has been made in collaboration with other funders…. Workshops are funded by the channel on the basis of an annual, open application process in which they submit a proposed '"programme of work" - outlining broadcast productions, as well as a range of non-broadcast projects, exhibition, training, *archive work* [my emphasis] and distribution…».

Trade Films, from 1982 on, was one such Channel Four and cultural agency funded workshop which also managed to attract local government finance, mainly as economic development finance from the then Tyne and Wear Metropolitan County Council. Located in the North East of England, one of the first regions to industrialise, with its traditional industrial base of coalmining, shipbuilding, steel making and heavy engineering, Trade's ambition was to produce a range of work which sprang from issues direct-ly affecting the people of this very definable region and which explored some of the major forces shaping its industrial, economic and social history. Consequently, there was a central focus on those traditional but declining industries, on economic re-structuring, and on the working class response. Our productions ranged from short newsreel bulletins to feature length films, and included narrative fiction, analytic documentary, oral history and campaign material. We had a specialist unit producing a video magazine for the Labour Movement entitled «Northern Newsreel» (this ran for 18 issues between 1984 and 1991), and established the Northern Film and Television Archive, to build a collection of film and video material relating to the industrial, social and cultural history of the region. This was one of our first ven-

tures, begun in 1993. There wasn't an archive in the region. We were well supported in this by our funders, and attracted signif-icant extra funding from the Tyne & Wear Metropolitan County Council. As well as collecting in material from other depositors, we made our own archive products – extended interviews, for example, with local labour movement activists – i.e. video documents of the labour movement in its broadest sense. The collection now includes:

1. In house productions

a) Extended interviews made for the archive

Works Convenor. Jim Murray, a leading Tyneside shop steward, Convener of Vickers shop stewards, talking with Hilary Wainwright (now Editor of the magazine *Red Pepper*) about the shop steward movement, its victories and defeats. 1983. One tape and supporting master tapes, 4 hours.

Harriet Vyse. A woman activist who also became Convener of shop stewards in a multinational electronics company, Plessey, in the 1970s and 1980s. 1983. One compilation and supporting master tapes, 5 hours.

Tony Benn, MP. Interviewed about socialism and democracy, 1984, by Hilary Wainwright. 3 hours of master tapes.

Organising the Public Sector. Interview with Tom Sawyer, then Deputy General Secretary of the National Union of Public Employees (now just retired from post of General Secretary of the Labour Party, and made a peer: Lord Sawyer of Darlington). Discussion includes organising the low paid public sector worker as well as strikes by the ambulance workers and the so-called «winter of discontent». 1983, 2 hours master tapes.

Lessons of the Class Struggle. 4 parts (4 x 30mins) interview based tapes; surviving members of the famous coalmining Lawther family from Chopwell interviewed by historian Ray Challinor. 1984, 6 hours of master tapes.

The NUPE tape. A trade union day school (National Union of Public Employees) about anti-trade union legislation. 1983, 2 hours master tape.

b) Broadcast programmes

Labouring Under the Law. The Fight for Union Rights. Film by Trade Films for Channel Four, 1983, using parts of the NUPE tape. Includes interview with Jack Rawlings about the apprentices' strike of 1944, and with union leaders about the Industrial Relations Bill of 1972 and their fight against it, and with Bernie Steer, one of the dockworker leaders who became known as the Pentonville 5. Original film interviews cut (edited), but quarter inch sound masters in archive.

Mothers Don't Forget. Women and the Welfare State. Women talk about their experiences of the post-war welfare state, its good and bad points. Film for Channel 4, 1985. Tape and supporting master tapes, 9 hours.

Farewell to the Welfare State. The attack on the post-war consensus and the welfare state in particular. Film for C4, 1985.

An Island Built on Coal. Film for C4, 1986, about the relationship between the mineworkers union and the employers, the National Coal Board, under nationalisation.

c) Non-broadcast video productions

Northern Newsreel. A long-running video magazine for the Labour and trade union movement, 1984-1991: 2 pilot tapes and 18 issues, each approx. 30 minutes; each with approx. 2.5 hours of master tapes material, mainly interviews with labour movement activists, etc. about issues and concerns.

Save Our Shipyards. 2 campaign tapes, each 30 minutes long; a workers campaign against threats to the shipbuilding industry in the North East. 12 hours master tapes.

Real Resources - Trade Unions and the Environment. Tape made for European Trade Union College, plus masters (made in France and Italy as well as the U.K.).

Tape made for the Commonwealth Trades Union Congress. Interviews with leading figures in the Commonwealth T.U.C.

2. Material on the 1984-85 miners' strike

a) In-house

Interviews with activists from the 1984-1985 national miners' strike. Leading women activists as well as North East mining leaders and grass roots activists. 7 hours of tapes.

Also interview with Arthur Scargill, NUM President, at Christmas during the strike. Dec. 1984, 1.5 hours tape.

Demonstrations by miners' wives against the policy of the electricity company in cutting off supplies to miners' families in default of payments. 2 hours.

Durham Rally in support of the National Union of Mineworkers (instead of the annual Durham Gala). 1984, speeches by Scargill, Heathfield, Dennis Skinner, etc. 2.5 hours tapes.

The Miners Campaign tapes. (Trade Films co-produced - with Platform Films - the Miners' Campaign Tapes, winner of the 1985 Grierson Award at the British Film Institute awards). Include Miners Campaign tape interviews

conducted in the North East. 4 hours of tapes.

b) Third-party productions

Miners marching back to work at the end of the strike. Sunderland, 1985, 1.5 hours.

Women's Video project. Tapes made by a women's group about their activities in the miners' strike, 1984. Approx. 6 hours tapes.

Collection of films and videotapes made during the 1984-85 miners' strike, from TV programmes to miners campaign tapes to amateur video.

3. Labour Party

Interviews in 1983, 1987, 1992 and 1997 with local Labour supporters about the Labour Party; one film made in 1983 for TV: *Who'll Keep the Red Flag Flying Here?* Approx. 50 hours tape.

4. Deposits of relevance by third parties

Collection (on tape) of films made in the region by the film unit of the National Coal Board, 1947-1983, including a long-running cinema magazine entitled «Mining Review», not specifically Labour movement but part promotional of the nationalised industry. Does include, nevertheless, various important interviews with mining trade union leaders from time to time and, in the early days, reports from miners' conferences.

20 minute film of the first Annual Conference of the National Union of Mineworkers, held in 1947 (the national union was not founded until 1945); includes speeches by significant labour leaders. P.c. Big Six, 1947.

What Went Wrong, an early Channel Four series by Jeremy Seabrook about the decline of socialism in post war Britain; many many interviews. Archive mainly out-takes, etc., but includes quarter inch sound masters and transcripts of the many interviews with socialists and labour activists.

Interview with Charlie Woods, Communist activist and Spanish Civil War veteran, about the Spanish Civil War.

Film footage of opening of the Newcastle Centre Against Unemployment, 1978.

The archive is mainly tape based, on many formats, but principal among these is Hi-Band U-matic. We have kept camera masters of everything we have shot, even where programmes (broadcast and/or non-broadcast) have been edited. Most of the collection is catalogued, though not shot-listed, on a computerised data base. This is an MS-DOS Based Cardbox system, quite

old now but still useful, which employs a key word search system. Each tape or film can is entered and numbered, and details of the production are set out on one 'page' and on the other 'page' the content is summarised. Most of the important interviews have been transcribed onto paper. Where we have worked in film, often the negative has been cut and so no complete visual record exists of an interview, beyond what has crept into the film and any viable out-takes, though the original quarter inch sound audio tapes are intact.

The bulk of this was put together in the 6 to 7 years between 1982 and 1989. Indeed, in 1987-1988 we achieved recognition as the region's archive by the British Film Institute's National Film Archive.

However, almost as quickly as the workshops had become centre stage to Channel Four and others, they were overtaken by the 1980s, and the political and economic attack on all forms of organisation and expression which were oppositional. In Britain, we were in the throes of a sustained attack on trade unions that began early on in the Thatcher years with a succession of anti-trade union laws and which continued right through until last year. Legislation that, cumulatively, shackled the trade union movement. The impact of the defeat of the miners in 1985 was to intimidate the trade unions in even more far-reaching ways. E.g., union membership is now down to just over 6 million. Elsewhere, throughout the 1980s, elected Labour local authorities were attacked in all manner of ways, particularly financially and through the erosion of local democracy but also, in the case of the Metropolitan County Councils and the Greater London Council (GLC), by simple straightforward abolition. Off with their heads, she cried, and lo! it was done. Our own Tyne & Wear County Council was one of the victims: abolished in May 1986. Whilst our funding was not immediately cut – the district authorities did assume the county's role – it was tapered down to zero over a three-year period.

Then, Channel Four, in 1989, revised its view of Workshops and opted to end Workshop revenue funding, soon followed by the British Film Institute. Both argued that Workshops, much favoured in 1987 as we have seen earlier, had become stale, stuck in a rut, could not deliver television - a contradiction of what had been said earlier. Channel Four wanted to fund individual filmmakers, not organisations. Channel Four had indeed changed - Michael Grade was the boss and began the changes which have now made C4 'just another TV channel' competing for audience share across the board, its commissioning editors 'talent spotters'.

We were never funded directly by the trade unions, we were commissioned, from time to time, to produce a specific tape; we did seek funding for

the ongoing production of Northern Newsreel, but were never success-ful in gaining this. Indeed, while a number of trade union and other organ-isations did pay the very modest annual subscriptions which entitled them to each issue (we made three per year), it was never easy to build that subscription base among the branches and regional offices. Perhaps in this we echo Paul Rotha's disappointment in the mid-1930s, when the famous documentary film-maker tried unsuccessfully to persuade the Labour Party – at a specially convened conference in Edinburgh – to take film and its educational and propaganda potential seriously.

To resume the narrative, however: the financial strategies that we had put together – mixed funding from television, cultural agencies and local authorities – were, by the early 1990s, in shreds. We were forced to prioritise our own activities, and opted for production for TV, on a commissioned commercial basis, and to cut most other activities. We simply could not afford to go on and we needed to generate revenue on a short-term basis. The archive's development was suspended; we had to lose staff and concentrate on activities which offered better income-generating prospects.

At the same time, others in the region - perhaps better placed institutionally - attempted to create archives and collections. Principal amongst these were the Tyne and Wear Archives Department (the County Record office, covering the area of the Tyne & Wear County - the County still exists geographically, it just does not have a political or bureaucratic administration of any kind) and the University of Teesside in Middlesbrough. Since the early 1990s, the Tyne and Wear County Archives had acquired a number of films just in the course of its normal activities – of receiving deposits of records etc., from defunct companies and so forth. This activity has been stepped up over the past few years. At the University of Teesside, deposits of regional television films and programmes have been made since around the mid-1980s, first of all seen as educational programme material, then equally as archive material in its own right.

Despite suspending our own development, since around 1990 we have tried to keep the idea of a properly established regional archive on the cultural and political agenda; we participated with other partners in estab-lishing a Northern Association of Film and Television Archives. When the British Film Institute a couple of years ago decided that its collections and their accessibility were a fundamental priority, and also began to encour-age the growth and development of regional archives, this heralded a shift in emphasis that we were well placed to tap into. With funding from Northern Arts, the regional arts association, and the British Film Institute, the new Northern Region Film and Television Archive has come into being, with

three consortium partners: Trade Films, Tyne and Wear Archives, and the University of Teesside. We are able to employ a Project Director, based at Tyne and Wear Archives, plus an assistant - and Chris Galloway, the Project Director, is with me here at this gathering. In the near future, our collection at Trade will become part of the larger collection at Tyne and Wear, and the point of contact will be through the new Archive and the Project Director. I think it's important to say this here so there's no confusion, and so that if there are any collaborative projects which people want to discuss, then Chris is the person to talk to. It may be helpful if Chris identifies himself and says a few words in a moment.

In terms of my views on the documentation of the Labour Movement, something I have been asked to comment on: As others here have already suggested, I do not believe this endeavour has ever even been a priority agenda item in the central corridors of the British Labour Movement. In the context of the last two decades, too, this is perfectly understandable, as the trade union movement in the UK has literally struggled to survive. What moving image documentation there has been, therefore, has been down to individual and/or small group initiatives, where there is a person or group of persons who believe in the importance of this kind of activity.

Nevertheless, we know that a range of material does exist in collections round the UK. None of these are specifically or self-defined Labour Movement archives; often, they are regional archives. I think it unlikely that anyone from the UK would seriously propose the development of a specific UK Labour Movement archive; funding would always be a prob-lem, and it's probably true to say that funding is very slightly easier for a geographically defined archive as opposed to a class-defined one. However, there may well be steps we can take to get a better picture over-all. Steps like, for example, the construction of a data base, if not cata-logue, of holdings of interest and relevance to the Labour Movement, once we have defined what they and what that might be.

La storia di questo archivio è strettamente legata ad un accordo parasindacale (la cosiddetta *ACTT Workshop Declaration*) stretto nel 1982 fra l'associazione dei tecnici televisivi, cinematografici ed affini e vari enti culturali pubblici, autorità locali e l'allora nuova rete televisiva Channel Four, per l'organizzazione ed il finanziamento di una serie di workshop su film e video. Questi accordi durarono all'incirca sei anni, poi si sfasciarono sotto gli attacchi culturali, economici e politici cui furono sottoposti, rendendo insostenibile la gestione economica dei workshop stessi. È stato quindi necessario sviluppare

nuove soluzioni per dare un futuro più lungo ad un archivio regionale che potesse ospitare la collezione: nel 1993 nacque il consorzio per il nuovo Northern Region Film & Television Archive, primo ed unico archivio nel Nord-Est dell'Inghilterra, la quale fu una delle prime regioni ad industrializzarsi (miniere, cantieri navali, industrie metallurgiche ed ingegneria pesante).

Nei sei anni in cui la Trade films, fondata per l'appunto nel 1982, fu adeguatamente finanziata, venne a formarsi il volume principale della nostra collezione; oltre che a raccogliere materiale da altre fonti, la Trade films si propose di documentare aspetti della vita del movimento operaio e dei suoi aderenti nella regione interessata, mediante interviste che potevano o meno essere destinate alla trasmissione televisiva. Ne sono un esempio le interviste a Jim Murray, rappresentante sindacale di spicco, ed a Harriet Vyse, attivista sindacale nella multinazionale elettronica Plessey negli anni Settanta e Ottanta. Produsse inoltre la videorivista *Northern Newsreel*, destinato ai membri del movimento operaio e distribuito per abbonamento, nonché programmi televisivi su scioperi, assistenza pubblica, rapporti fra sindacati e datori di lavoro, con particolare attenzione ai problemi dei minatori.

Negli ultimi due decenni, il clima politico ed economico è stato ostile al movimento operaio in generale e il movimento sindacale non sembra avere incluso fra le sue priorità una propria documentazione storica, e tanto meno in film e video. Quel che esiste è stato creato da individui e piccoli gruppi che nel migliore dei casi operano a fianco, ma di solito al di fuori, del movimento.

C'è da augurarsi che questo convegno stimoli nel Regno Unito una maggiore consapevolezza dell'importanza di tale documentazione, e forse anche un progetto di studio nazionale nonché europeo sull'argomento.

L'histoire de ces Archives est étroitement liée à un accord parasyndical (intitulé l'ACTT Workshop Declaration) passé en 1982 entre l'association des techniciens de la télévision, du cinéma et des secteurs connexes d'un côté, et différents organismes culturels publics, les autorités locales et la nouvelle chaîne télévisée Channel 4 de l'autre, pour l'organisation et le financement d'une série d'ateliers sur les films et les vidéos. Ces accords durèrent environ 6 ans avant d'être défaits sous les attaques culturelles, économiques et politiques auxquelles il furent soumis, ce qui rendit également insoutenable la gestion économique des ateliers. Il fallut donc trouver de nouvelles solutions pour donner un avenir plus durable à des Archives régionales susceptibles d'accueillir la collection: c'est ainsi que naquit, en 1993, le consortium Northern Region Film & Television Archive, seules et uniques archives pour tout le Nord-Est de l'Angleterre, qui fut par ailleurs l'une des premières régions industrialisées (mines, chantiers navals, industries métallurgiques et ingénierie lourde).

C'est durant les six années où la Trade Films - née en 1982 - fut financée à suffisance que se constitua le fonds principal de la collection: outre collecter du matériel auprès d'autres sources, la Trade Films se fixa pour objectif de documenter plusieurs aspects de la vie du mouvement ouvrier et de ses adhérents dans cette région, à travers des interviews destinées ou non à des émissions télévisées. Citons l'exemple des interviews administrées à Jim Murray, représentant syndical de premier plan, et Harriet Vyse, syndicaliste activiste dans la multinationale électronique Plessey durant les années 70 et 80. La Trade Films produisit en outre le bulletin d'actualités télévisees *Northern Newsreel*, destiné aux

membres du mouvement ouvrier et distribué sur abonnement, ainsi que des programmes télévisés sur les grèves, les aides publiques, les rapports entre les syndicats et les employeurs, en accordant une attention particulière aux problèmes des mineurs.

Or, au cours des deux dernières décennies, le climat politique et économique fut hostile au mouvement ouvrier en général, et le mouvement syndical n'a pas inscrit au nombre de ses priorités une documentation historique propre et encore moins la production de films ou de vidéos. Tout ce qui existe a été créé par des individus et des petits groupes opérant en collaboration dans le meilleur des cas, mais habituellement en dehors du mouvement.

Souhaitons toutefois que ce congrès puisse générer au Royaume-Uni une plus grande prise de conscience sur l'importance d'une telle documentation, et peut-être même susciter la naissance d'un projet d'étude nationale et européenne sur l'argument.

STANLEY FORMAN

Educational & Television Films (Londra, United Kingdom)

I must warmly congratulate our Italian friends on their initiative and wisdom in organising this very first European Conference on *European Audiovisual Archives*: *A century of labour history*.

The British labour movement (political parties - Communist and Labour, the trade unions and the Cooperative Movement) were slow to recognise the importance of visual media. However, even at the turn of the century, there were several attempts at slide show and magic lantern exhibitions to visually demonstrate the early ideas of Socialism.

By 1920, the Communist Party of Great Britain had been formed. There are just a few still photographs to illustrate this event.

By the mid-1920's a dramatic stir had been created by the first showing of the works of Dziga Vertov, Ejzenštejn, Pudovkin and Dovzhenko in Britain and Western Europe. The situation changed rapidly. Our own John Grierson, greatly influenced by *Potemkin*, created the word "documentary" and my own mentor Ivor Montagu devoted his energies to creating a new climate in the labour movement. In particular Lenin's comments to Lunacharsky on the vital importance of film in furthering the aims of the newly born Soviet Union at home and abroad had a profound effect on a small but influential group of film makers in Britain.

Small, but lively, groups developed rapidly throughout Britain; London, Manchester, Bristol and Glasgow were centres of institutions such as Kino, the Film & Photo League and the Progressive Film Institute. Their history has been well documented by the Dutch historian Bert Hogenkamp and others.

Despite stormy struggles with the British censorship authorities, these organisations flourished. The advent of the Spanish Civil War greatly expanded this activity. By now Montagu had been joined by active film makers like Ralph Bond, Sidney Cole, and Thorold Dickinson, who, together with the great Dutch director Joris Ivens, filmed extensively in Spain. Their films were widely shown on 16mm throughout Britain and helped the broad

campaigns to raise money for medical supplies and other forms of aid to the Spanish Republic.

There were many personal links with groups in Germany and France and serious efforts were made to obtain versions of the best Soviet film productions for British distribution.

Much of this activity ceased at the begining of the Second World War. Early in 1947, after my return from military service in Germany, I was approached by Ivor Montagu and his friends who assisted me in forming a small film distribution company (Plato Film Ltd.). This was established mainly to distribute films of all kinds from the USSR, China and the Socialist countries of Eastern Europe, and Vietnam.

Our resources were modest, but we were able over the years to build up a fairly extensive library of films, together with the British Labour Movement Archive, films which Ivor had donated to our library. We had little success in getting the British trade union movement to show our films widely, but we were much more successful with left wing organisations, film societies, schools, churches and many other institutions.

In 1959, a notorious libel action arising from the GDR documentary *Operation Teutonic Sword* meant that we were advised to form another company, Educational & Television Films Ltd. This organisation (ETV) exist and is active as a film archive to this day.

Our British Labour Movement Archive mainly consists of Ivor Montagu's work, together with various titles created by Kino in the pre-war years. Other relevant titles have been donated by many friends in the labour movement (for example, the biography of Tom Mann was donated by the President of the National Union of Mineworkers). All these films form the basis of our library, but they are not a consistent record of the history of our movement in Britain. They do, however, illustrate certain aspects and high-points in our history. Most of our titles are listed in Bert Hogenkamp's *Deadly Parallels* (1986) and his sequel, which continues the story from the 1950s to the present day. This will be published by Lawrence & Wishart during 1999.

Of course we are not the only institution in Britain holding film and video material of interest to labour film historians. Our friends in contemporary films who were hounded out of the USA by the McCarthy witch hunt have built up an interesting library of many films of great value and relevance to British and USA labour historians. The National Film Archive houses many of the negatives of Montagu's work, and the regional film archives all contain much film of serious relevance to our subject.

May I conclude by wishing our deliberations every success.

Il movimento operaio inglese (i partiti politici, i sindacati e il movimento cooperativo), fu lento nel riconoscere l'importanza dei documenti audiovisivi: solo poche fotografie illustrano la nascita del Partito Comunista nel 1920. Poi, intorno alla metà degli anni Venti, le prime proiezioni dei film di Dziga Vertov, Ejzenštejn, Pudovkin e Dovzhenko in Gran Bretagna e in Europa occidentale, ci impressionarono enormemente. La situazione cambiò allora rapidamente, il regista John Grierson, fortemente influenzato dalla visione del film *La Corazzata Potemkin*, inventò la parola «documentario», e Ivor Montagu dedicò molte delle sue energie per portare un nuovo clima nel movimento operaio.

Gruppi piccoli, ma molto attivi, si svilupparono rapidamente in tutto il Paese, da Londra a Mancester, da Bristol a Glasgow. Nacquero centri e istituzioni come Kino, la Film & Photo League e il Progressive Film Institute. Lo storico olandese Bert Hogenkamp e altri hanno documentato molto bene le loro vicende.

Nonostante le feroci battaglie con l'autorità britannica per la censura, queste organizzazioni si diffusero sempre di più e con l'inizio della guerra civile spagnola la loro attività si estese enormemente.

A quel punto Montagu aveva instaurato rapporti di collaborazione con giovani autori come Ralph Bond, Sidney Cole e Thorold Dickinson che insieme a Joris Ivens, il grande documentarista olandese, filmarono diffusamente gli avvenimenti storici in Spagna. Molto di questa attività cessò all'inizio della seconda guerra mondiale. All'inizio del 1947, dopo il mio ritorno dal servizio militare in Germania, fui contattato da Ivor Montagu e da alcuni suoi amici che collaborarono con me per creare una piccola casa di distribuzione, la Plato Films Ltd., la quale nel corso degli anni fu in grado di raccogliere una discreta collezione di film che, insieme a quelli sul movimento operaio – il British Archive di Montagu donatoci dallo stesso autore – costituiscono la base della nostra cineteca.

Nel 1959 viene fondato l'Educational & Television Films Ltd, che esiste ancora oggi, come archivio cinematografico. Il nostro Archivio del movimento operaio inglese conserva per la maggior parte le opere di Montagu, insieme a diversi titoli prodotti dal gruppo Kino negli anni precedenti la guerra. Altri titoli importanti sono stati donati da amici del movimento.

La maggior parte dei nostri titoli sono illustrati nell'opera di Hogenkamp *Deadly Parallels* (1986), della cui continuazione è prevista l'uscita per il 1999.

Le mouvement ouvrier anglais (les partis politiques, les syndicats et le mouvement coopératif) fut assez lent à reconnaître toute l'importance des documents audiovisuels: seules quelques photos illustrent la naissance du Parti Communiste en 1920. Puis, vers la moitié des années 20, les premières projections en Grande-Bretagne et en Europe occidentale des films de Dziga Vertov, Ejzenštejn, Pudovkin et Dovzhenko nous impressionnèrent énormément. La situation changea alors rapidement: le réalisateur John Grierson, fortement influencé par la vision du film *Le Cuirassé Potemkine*, inventa le mot documentaire, et Ivor Montagu consacra beaucoup de ses énergies pour insuffler un nouveau climat au sein du mouvement ouvrier.

De petits groupes très actifs se développèrent rapidement dans tout le pays, de Londres à Manchester, de Bristol à Glasgow, et naquirent des centres et des institutions comme Kino, Film & Photo League ou le Progressive Film Institute. L'historien hollandais Bert Hogenkamp et d'autres documentèrent fort bien tous ces événements.

Malgré les batailles féroces avec l'autorité britannique pour la censure, ces organisa-

tions se répandirent de plus en plus, et, avec le début de la guerre civile en Espagne, leurs activités s'accrurent énormément.

Montagu avait déjà instauré des rapports de collaboration avec de jeunes auteurs tels que Ralph Bond, Sidney Cole et Thorold Dickinson, qui filmèrent largement, aux côtés de Joris Ivens, grand réalisateur hollandais de documentaires, les événements historiques de la guerre d'Espagne.

Beaucoup de ces activités cessèrent avec le commencement de la deuxième guerre mondiale. Au début de 1947, après mon retour du service militaire en Allemagne, je fus contacté par Ivor Montagu et certains de ses amis, qui collaborèrent avec moi pour fonder une petite maison de distribution, la Plato Films Ltd., qui put recueillir au fil des ans une belle collection de films, en constituant ainsi, en plus des British Archive de Montagu, la base de notre cinéthèque.

C'est en 1959 que fut fondée l'Educational & Television Films Ltd., qui existe encore aujourd'hui comme Société d'archives cinématographiques. Nos Archives du mouvement ouvrier anglais conservent la plupart des oeuvres de Montagu, ainsi que différents titres produits par le groupe Kino dans les années qui ont précédé la Guerre. D'autres titres importants nous ont été donnés par des amis du Mouvement.

La plupart de nos titres ont été illustrés dans le livre de Hogenkamp *Deadly Parallels*, paru en 1986, et dont la publication du second volume est prévue en 1999.

JANET McBAIN

The Scottish Film & Television Archive (Glasgow, United Kingdom)

The Scottish Film & Television Archive began collecting in 1976. It was at that time a pilot project set up by the Scottish Film Council, the government's lead body for film culture in Scotland, and was funded through a government scheme to give temporary work to the unemployed. Three people were engaged for six months; two of them are still with the Archive. The intention was to establish if there was a need for a film archive for Scotland as distinct from the national film archive for the UK in London. The latter had been established in 1933. All film material found in Scotland up till then, 1976, had tended to be sent down to London. Within two weeks of our Archive's starting, with one desk, a 35mm Editola and hand wound 8mm viewer – and the key to the shed in the back garden in which to store any films collected – the Archive launched itself onto the world with a public appeal for film. We were swamped. Within months we had outgrown the garden shed and had had to rent premises along the street to house the quantities of film that were coming in. People were off-loading onto us; to be sure. Film makers who worked from home saw our appeal for film, any film, as a chance to empty their back bedroom of the trims and overs from earlier productions. Firms that had old promotional and advertising films saw an opportunity to clear out the works store and the good citizens of Scotland who had been buying up films and memorabilia at jumble sales and house clearances turned over their hoard. Paradoxically, the physical size of this motley collection, although a prob-lem to us in practical terms, proved to be the weapon that won the case for establishing the archive on a permanent basis and within 18 months it was incorporated as the Scottish Film Archive, a department of its first host body, the Scottish Film Council. The Archive has since grown in size, both in terms of the quantity of material, taking in collections from all three broadcasters in Scotland as well as corporate and public donations, and its staff has slowly increased to the current seven full time posts.

The collection although primarily non-fiction, embraces a variety of gen-

res of films - educational, industrial, public information, documentary, promotional, amateur and locally made newsreel. Of the 20,000 plus reels in the collection, 5,000 have been fully catalogued, under the rules of the International Federation of Film Archives (FIAF). We record technical data and physical condition, credits, and compile detailed shotlists. We will write a brief synopsis from the detailed shotlist and have a field for "Cataloguer's comments" to allow the cataloguer to suggest a particular aspect or response to the film, and commenting on an underlying attitude or implicit assumption in the work, a subjective view, perhaps, that is difficult to represent as an index term or is inappropriate in an objective or lit-eral description of shots.

No index system in the world will ever deliver access to a set of data from every conceivable angle. Shotlisting and indexing is an inordinately time-consuming task. Cataloguing is a open ended exercise – where do you stop? – identifying every shop front or business seen in a street scene? – because, sure as guns, for every one who wants to know what you have on "women", there will be someone wanting to know if there is a shot of the front of Mrs. McTavish's grocery shop in Albany Lane in Edinburgh in 1934, preferably a pan from left to right as a women enters with her mes-sage basket. You have to draw a line somewhere in level of detail that can be recorded for each reel of film.

In preparing this paper I undertook research into our collection for images of the labour movement. I encountered some difficulties. The «labour movement» was too broad a term for a first search so I set out a «shopping list» of topics that came under the umbrella term, for example: strikes, trade unions, May Day celebrations, key personalities, Socialist Sunday Schools (because I remembered seeing something on that) and other topics that I had in my head and prompted by memories of certain bits of films. I included generic references to working conditions, as the daily environment in which members of the labour movement were perhaps most closely identified. The result is on the list circulated with this paper (see Appendix). So I guess what I am saying is that questions arose as to how I, as an archivist and not a historian, articulated labour history in indexable terms in order to conduct my search. Would someone else have come up with a different set of terms and identified a different set of images?

Perhaps this is something we might consider in relation to proposals to create a European database of holdings on the labour movement, given that there will be various interpretations of the scope and span of what is understood as «the labour movement» and that archives' collections will be shotlisted and indexed to varying degrees of detail or indeed barely record-ed at

all. Given the idiosyncrasies and incompleteness of all our catalog-uing systems, how do we harness and document the archivists' personal knowledge and visual memory of their collections, input which could lead to discovering material that someone coming «cold» to the collections may not necessarily find or make links to?

I was invited to address this conference on how the labour movement has been documented in film in Scotland. As we have heard from previous speakers, the film record of the British labour movement is spread throughout a number of archival institutions in the UK. Within Scotland, from the evidence of the footage that has survived to come into our Archive, the labour movement has best been documented from within its own ranks, without professional, commercial cinema and through film made by particular interest groups or activists with an agenda to promote and a message to convey, such as the Temperance movement and the Dawn Cine Group. These kinds of films would likely be shown at union meetings, social nights, as part of the range of educational classes that were provided. They were frequently shot as silent films even after introduction of sound and they would more often than not be introduced by a member of the group.

There is also valuable evidence of the workers' movement to be found in the significant body of amateur films, made by individuals as a hobby or a diversion, films that reflect the history of the labour movement because that amateur cameraman or woman is himself/herself actively involved in it. In recording his own life, social circle and activities, he/she is recording exposure to and engagement with grass roots labour movements. Into this category would fall footage in the 30's and 50's of Socialist Sunday School outings and Clydeside factory workers' weekend clubs. (Riveters and platers, joiners and foundry workers walking and camping in the mountains, on early skiing expeditions with skis made in the factory carpentry shop. Skiing before the war was a leisure activity more often associated with the British aristocracy at posh Swiss mountain resorts than with shipyard workers on Ben Lawers on a Saturday half day!).

There are in addition amateur family films, home movies if you will, that almost accidentally provide evidence of a society divided between workers and employers and their very distinct and different lifestyles, for example the Stein collection. Stein was the owner of a brick works, twenty miles north of Glasgow. He was the third generation in a family-owned business, the biggest single employer in the district. His hobby was home cinema and he made films about his personal family life; they lived in the "big house" – a stone villa set in its own grounds – his sons went to private school nearby, there was a nanny to look after the infants. He also filmed in the family-

owned brick works. (How many of the brick workers could afford such an expensive hobby as cinematography was in the interwar years? It is noticeable that we have no equivalent domestic footage of workers' home life.) He also included civic and community events in the nearby village, Castlecary, built to provide homes for the brick workers. Coronation Day 1937, and the daughter of the big house hands over to local workers' children their special commemorative Coronation mugs. The opening of the village bowling green, and it is the factory owner's wife who performs the ceremony – and there's more along similar lines. Viewing this material gives to me a sense of the old style 19th century industrial patronage that an employer exercised, benevolently or otherwise, within the community that housed his workforce. This family held an annual garden party for the brick workers and their families, setting up tea tables on the lawn and giving the workers the run of the grounds, the tennis courts and the gardens. On its own the footage is good social history - is this also evidence of the labour movement? These kinds of collections exist but, I would say, really need historians to assess and interpret them as potential evidence, in its widest sense, of the community of labour – in Stein's case his film could be described as a cameo on the fabric of industrial relations.

So, as we go forward to consider a process of inter-archival collaboration on preserving the filmed records of the European labour movement, I have two issues to offer to the general debate:

What is our understanding of the labour movement in terms of search-ing archives for moving image evidence?

How can we bring historians and academics into contact with archives to fully explore the evidence that is contained within them - to get the information out of the head of the archivists and into the world? Many of the amateur films that reflect the movement are images in their own right but in many cases need the oral history that supports and helps us understand the images. Is this an area where archivists, historians and film makers can work together to collect and to preserve the images, as well as collect and present that vital oral testimony to the film?

APPENDICE

Result of a search on labour history in the Scottish Film & Television Archive

1099; *Hell Unltd*
1936
Filmed by Norman McLaren and Helen Biggar
Powerful anti-war film detalling the cost in dead and wounded, and the resultant economic depression of the 1914-1918 war. The film graphically illustrates the horrors of another war. [Entered for the 1937 Scottish Amateur Film Festival.]

1721; *Let Glasgow Flourish*
1952/1956
Filmed by the Dawn Cine Group
Film about housing conditions in Glasgow using footage shot in 1952 during the proposed sale of Council houses in Merrylee.

1722, *Glasgow May Day 1937*
1937
Filmed by Glasgow Clarion Club Film Society
Promotional film for the Clarion Film Society. Members are involved in the Glasgow May Day procession, filming the march for "fallen comrades" in the Spanish Civil War

1723, *Procession in commemoration of Calton weavers / Robert Smillie Centenary*
1957
Filmed by the Dawn Cine Group
Glasgow Trades Council commemorate the martyrdom of the Calton weavers and lay a plaque in the Calton graveyard. Robert Smille, founding member of the Scottish Labour Party, has a park opened in his honour.

2070, *Castelcary Events*
1932/1937
Filmed by Norman Stein
Events in the life of the Stein family and their family-owned brickworks at Bonnybridge. Includes opening of Castelcary bowling green, gala day, staff garden party and Coronation Day celebrations. [See also refs. 2071-2075.]

2688, *Hugh MacDiarmid: No Fellow Traveller*s
1972
sp. Films of Scotland and the Scottish Arts Council
p.c. Ogam Films
dir. Oscar Marzaroli
Made to commemorate the 80th birthday of the late Hugh MacDiarmid; the poet speaks about his life and work in conversation with his son Michael Grieve and fel-

low poet Norman MacCaig.
(30 min)

3154, *Pioneers of Socialism*
1987
sp. Channel Four Television
p.c. Skyline Productions in assoc. with Scottish Labour History Society
dir. Des Bradley
A drama documentary relating the history of the Labour Movement and the four key Scottish individuals who helped to shape it: Keir Hardie, John Maclean, James Mawton and Ramsay MacDonald. (4 hours)

3053, *Red Skirts on Clydeside*
1984
p.c. Sheffield Film Co-op
dir. Jenny Woodky, Christine Bellamy
A documentary which looks at the process of rediscovering women's history using the 1915 Glasgow Rent Strike as a focal point.

L'Archivio fu inizialmente istituito nel 1976 dal Consiglio cinematografico scozzese come progetto temporaneo per verificare se ci fosse o meno bisogno di creare un archivio regionale separato da quello nazionale di Londra. La risposta all'appello pubblico lanciato per raccogliere materiale superò ogni aspettativa: cineasti professionisti ed amatoriali, collezionisti, ecc., riversarono una tale mole di pellicole ed oggetti vari che le autorità decisero di istituzionalizzare in maniera permanente l'Archivio cinematografico scozzese.

Il materiale oggi conservato, fra cui quello proveniente dalle tre reti televisive scozzesi, riguarda argomenti di ogni genere, dall'educativo al promozionale, dal film amatoriale a cinegiornali locali, e così via. Delle oltre 20.000 pellicole della collezione, 5.000 sono state catalogate secondo le regole della Federazione internazionale degli archivi cinematografici. E' stato inoltre deciso di redigere dei brevi riassunti ed è stato previsto uno spazio per quei commenti del catalogatore relativi agli aspetti non facilmente riconducibili ad una voce di indice.

In Scozia, i film migliori sul movimento operaio sono stati prodotti all'interno del movimento stesso e venivano generalmente proiettati alle riunioni sindacali ed alle serate sociali a scopo educativo.

I film amatoriali venivano generalmente girati da qualcuno che faceva parte del movimento: sono conservate ad esempio delle riprese (risalenti agli anni Trenta e Cinquanta) di gite delle scuole domenicali socialiste, e di escursioni in montagna con i circoli degli operai metallurgici di Clydeside.

Per quanto riguarda la vita quotidiana dei lavoratori (i cosiddetti «filmini di famiglia»), la cinematografia amatoriale nel periodo fra le due guerre mondiali era un passatempo

molto costoso, riservato alle famiglie ricche. Ne sono un esempio i filmini girati all'epoca da Stein, proprietario di una fabbrica di mattoni a Nord di Glasgow ed unico grande datore di lavoro della zona: oltre alla propria agiata vita familiare, riprese anche eventi sociali della comunità dei suoi operai. Ne risulta evidente il ruolo paternalistico, di stampo ottocentesco, esercitato dal padrone e dalla sua famiglia nei confronti dei loro sottoposti, una vera testimonianza, se non della storia del movimento operaio, del rapporto che poteva intercorrere fra industriali e forza lavoro.

Per quanto riguarda la proposta di collaborazione fra i vari archivi europei allo scopo di creare un unico database per i film sul movimento dei lavoratori, è impossibile elaborare un sistema di indicizzazione che dia accesso ai dati da ogni possibile punto di vista. Per la ricerca è essenziale l'aiuto dell'archivista, che generalmente conosce a menadito la propria collezione. E' inoltre necessario trovare il modo di raccogliere e rendere accessibili quelle testimonianze orali senza le quali è spesso difficile comprendere le immagini dei film amatoriali (che fra l'altro erano muti).

Ces archives furent d'abord créés comme projet provisoire, en 1976, par le Conseil cinématographique écossais, pour vérifier s'il était nécessaire ou non d'instaurer des archives régionales distinctes des archives nationales, situées à Londres. Or la réponse à l'appel public lancé pour collecter du matériel dépassa toutes les attentes, puisque des cinéastes professionnels et amateurs, des collectionneurs, etc., envoyèrent une telle quantité de pellicules et d'objets divers que les autorités décidèrent d'institutionnaliser de façon permanente les Archives cinématographiques écossaises.

Le matériel conservé, dont celui provenant des trois chaînes télévisées écossaises, concerne des arguments en tout genre, de l'éducatif au promotionnel, du film d'amateurs aux actualités cinématographiques locales, etc. Sur plus de 20.000 pellicules que compte la collection, 5.000 ont déjà été cataloguées selon les règles de la Fédération internationale des archives cinématographiques. Les Archives ont l'intention de rédiger de brefs résumés et ont prévu un espace pour les commentaires du préposé au catalogage, relatifs aux aspects s'inscrivant difficilement dans les articles de l'index.

En Écosse, les meilleurs films sur le mouvement ouvrier ont été produits au sein du mouvement lui-même, et ils étaient généralement projetés lors des réunions syndicales ou dans les soirées sociales à des fins éducatives.

Les films d'amateurs étaient habituellement tournés par des membres du mouvement: il y a par exemple des reprises (qui datent des années 30 et 50) des sorties scolaires des écoles dominicales socialistes, ou encore des excursions en montagnes avec les cercles des ouvriers métallurgiques de Clydeside.

En ce qui concerne la vie quotidienne des travailleurs, la cinématographie amateuriale (ceux qu'on appelle les "films de famille") dans l'entre-deux-guerres était un passe-temps très coûteux, réservé aux familles riches. Nous avons des exemples de films tournés à l'époque par Stein, propriétaire d'une usine de briques au nord de Glasgow et seul gros employeur de la région: en plus des scènes d'une vie familiale aisée, il filma certains événements sociaux de la communauté de ses ouvriers, d'où résulte avec évidence le rôle paternaliste hérité du XIXe siècle, exercé par le patron et sa famille vis-à-vis des salariés, un véritable témoignage sinon de l'histoire du mouvement ouvrier, tout au moins des rapports qui pouvaient exister entre les industriels et les forces de travail.

Enfin, pour ce qui est de la proposition de collaboration entre les différentes archives

européennes en vue de la création d'une base de données unique des films sur les mouvements de travailleurs, je souhaite rappeler ici qu'il est impossible d'élaborer un système d'indexation pouvant permettre d'accéder aux données selon tous les critères possibles. Pour la recherche, l'aide de l'archiviste est essentielle, puisqu'il connaît généralement sa collection sur le bout des doigts. Il faut donc trouver une façon appropriée de collecter et de rendre accessibles les témoignages oraux sans lesquels il est souvent difficile de comprendre les images des films d'amateurs (qui sont d'ailleurs muets).

BERT HOGENKAMP

Nederlands Audiovisueel Archief (Amsterdam, The Netherlands)

In 1920 the Diamond Workers Union, which at that time was one of the leading trade unions in The Netherlands, donated a copy of the film *Ray of Sunshine* to the newly founded Netherlands Central Film Archive (NCF). This had been founded by a group of historically minded gentlemen, most of them living in The Hague, who were remarkably aware of the historical value of film material and wanted to preserve it for posterity. Among them was the National Archivist, i.e. head of the Public Record Office, professor Fruin. The film given by the Diamond Workers Union had been made the previous year to celebrate the 25th anniversary of the union. It consisted of an enacted part showing the work that was being done in combating TBC and a documentary part showing the anniversary festivities. There are close-ups of leading union members, some of these we can identify nowadays, but others must remain anonymous. For the version of this film that has survived – thanks to the NCF – is one without captions/intertitles. *Ray of Sunshine* is the oldest surviving Labour film in the Netherlands. Unfortunately the Diamond Workers Union was one of the few labour organisations to have the foresight of safeguarding its audiovisual heritage. There are only a few other films by working class organisations – for example one by the Socialist temperance society – in the collection of the NCF. This archive folded in 1933, when it found it impossible to achieve its aims. But the collection of films has survived more or less intact and now belongs to my own archive, the Netherlands Audiovisual Archive (NAA).

It was not that no films were being commissioned or made by working class organisations in the Twenties and Thirties. On the contrary, trade unions, co-operatives, TBC organisations and other working-class bodies, whether they were active in the socialist, Catholic or even Protestant sector of society (or «pillar»), used the film medium extensively. A large collection has survived in the vaults of the Polygoon company. This company was founded in 1919; it became famous for its *Dutch newsreel* but it also produced documentaries, advertising and industrial films. In the Twenties it deve-

loped close links with the Socialist movement. Highly appreciated were a number of trade union films, inspired in style by the Soviet cinema, made in the late twenties and early thirties with titles such as *And You, Comrade?, Fists of Steel*, and *Triumph*. When the Polygoon newsreel had to be discontinued in the 1980s, the complete holdings of the company were sold to Dutch television. They are now with the NAA.

Whereas the famous International Institute of Social History in Amsterdam has been collecting the paper archives of labour organisations from the 1930s, there was no specific organisation in the Netherlands that took care of the audiovisual heritage of the labour movement. The main film archive was the Netherlands Filmmuseum but it almost exclusively catered for film as art. It had certainly no systematic approach regarding the safeguarding of the audiovisual heritage of the labour movement. This changed in the 1970s, when the Film Research Foundation SFW, then based in Utrecht, started approaching political parties, trade unions, co-operative societies and various social organisations offering to look after their films and sound recordings. Films that had long been considered lost, such as Joris Ivens's *We Are Building* (1930), made for the Building Workers Union, or *Turn* (1932), made by Jan Hin, a pupil of Ivens, for the Roman Catholic Trade Union Movement, were thus traced. After its move to Amsterdam in the late eighties, SFW renewed its efforts, which resulted among other things in the donation of the film and sound archive of the Dutch Communist Party (dissolved in 1991). In 1993 a book listing the film and TV holdings of this collection was published by the Film Research Foundation SFW. Moreover, whereas the official broadcasting archive was not interested in collecting party political broadcasts because they were not made by the broadcasting corporations, SFW recorded these off air and collected older ones if necessary. These offer a unique opportunity to study how the parties (not only those on the left, but right and centre too) have presented themselves to the electorate.

Last year SFW merged with three other partners into the NAA. They are: the Broadcasting Museum, which has little relevance for the topic we are discussing here; the Broadcasting Archive, which had been put in charge of the Polygoon collection; and the Netherlands Information Services Film Archive, an archive of government-sponsored films which had inherited the NCF collection. So now the film heritage of the Dutch working-class movement – consisting of at least a thousand titles – has largely come under one roof.

A few words in general about the holdings of the NAA. We hold the largest collection of audiovisual material in the Netherlands: films, videotapes, audiotapes, recordings, CDs. We have a staff of more than 150. This may

sound like paradise, but there are a few problems as well. First, we are lobbying with politicians and civil servants for a new building in Hilversum, but until that opens, we are working from 9 different locations: 3 in Amsterdam, 3 in Hilversum, 1 in The Hague, 1 in Rijswijk and 1 in Scheveningen. It is obvious that communication is a problem. Secondly, there is the problem of different corporate identities, i.e. different experiences and expectations about the job on hand. I will not go into the technical side: whether for example sound records need to be preserved on so many or so many Hertz. But take the problem of dealing with customers.

The Broadcasting Archive is used to dealing with clients who are in a hurry and need the material the next day, if not today, if not within an hour. When they come, they expect the material to be there and the gear to be in working order. They will seldom overspend the allotted time. On the whole money is not a problem, the professionals can afford to pay for the services they require. SFW, on the other hand, is visited by students or scholars who may spend a few days dissecting a single film. As happened recently, a student may phone at 11 a.m. that he has overslept and the viewing cubicle stands empty for a few hours. Money is a problem for these customers; services have to be provided free or for a small charge. The third problem is related, that of the different catalogues. This is not just a technical matter of conversion of the data of different retrieval systems, but again one of different aims.

Although the partners had already been using one thesaurus and thus a car was a car for all concerned and not a motorcar for one and an automobile for another, the way descriptions were being made differed, because the clients for whom they were made were different. The necessary integration is a difficult process, as it requires flexibility from those concerned.

But this integration is not the only project the NAA is engaged in. I have already mentioned the Netherlands Film Museum, which is the other national institution catering for film. But there are many regional and local archives that hold audiovisual material, not to mention production companies, private collectors, amateur film makers. In the case of labour films, one needs to know that the Co-operative Museum in Schiedam has an inter-esting collection of films, that the Municipal Archive in Amsterdam has some local Labour Party films from the thirties, etc. For the NAA it is crucial to know what is being kept elsewhere. Not necessarily because we want to rob these institutions or people of their treasures – on the contrary we do have serious intake problems, with too much material coming in at the same time, not enough staff to deal with it, let alone proper storage facilities. But we do need to know what is being held elsewhere in order to find out whether it is impera-

tive to preserve it, because it can be consid-ered part of the national heritage. If it is not, it does not have to be junked, as it may have a regional or local value. But it is not up to us to decide on those values; after all, we are a national institution. We envisage an infrastructure whereby each of the twelve provinces has its own archive, taking care of the work in their region. We do realise that although audiovisual media can be mechanically reproduced and it is therefore hard to speak of an original copy (as with sculptures or paintings), because of the copyright frenzy there still might be a clash of interests between the national and the regional/local archives as to who owns what. At the moment the NAA is engaged in a national inventory, for which we have sent out more than 2400 enquiry forms. As a result, we hope to publish next year a new edition of the *Dutch Researcher's Guide*, and present the politicians with a report on the preservation of the audiovisual records, for which the Government has put aside a substantial amount of money (approximately 25 million euros).

May I end with a few personal reflections on the subject of this meeting, reflections based on the extensive research that I have done on the use of film by the labour movement in various West European countries? First, I think it is important to stress that there was a tradition of international exchange of films. British films came to the Netherlands, Dutch films to the Soviet Union, Austrian films to Norway, etc. In the Fifties and Sixties the International Labour Film Institute, based in Brussels, tried to further these forms of co-operation. It may be interesting to examine this tradition in the light of what we can do in the future. My impression is that these exchanges best worked on a personal level and only to a limited extent under the umbrella of international organisations like the International Confederation of Free Trade Unions. I was involved in the setting up of the lamented EDI, European Documentary Institute, some ten years ago, and I can only say: Beware of too grandiose initiatives on a European scale. Perhaps it is better to approach existing international bodies and see whether they can pro-vide a forum.

Secondly, during the last two decades film studies have become an academic discipline. Students take degrees in film and television studies and there are journals, conferences and societies. The same goes for labour history, which may have had a difficult time in the Eighties but seems to me to be on the up again. But we are talking about two entirely different worlds that hardly ever seem to meet. In the Netherlands and in the UK this reflected on the archive side too. On the one hand you have the film archives, where you can view the films, on the other the archives where you can do research in the written records about how the films were produced and what

their impact was. I am not blaming the one or the other side for this, but it would be interesting to discuss what can be done to bring these two worlds a bit closer together.

Lastly, what is the value of the labour films? The organisers of this event asked me to comment on «How your country's labour movement has documented its history, local working conditions and changes over time». Their first importance is that they reflect the ideas that were current in the organisations that made or commissioned them. Interesting discrepancies can sometimes be discovered: for example in the *Ilford Film* (1957) made by hardline Communist Bill Bland the image projected of the future is not an East European or Chinese style but one inspired by H.G. Wells. To use them for the study of «changes over time», I am thinking of the difference between Dutch and British CP films during the heyday of the Cold War. The Dutch films covered the Waarheid Festival or showed the activities of Communist members of Parliament. They were, in other words, taken on territory that was totally under the Party's control. The British films showed Party members continually taking to the streets, showing their presence in the public domain.

All'inizio del primo dopoguerra, un gruppo di studiosi di storia olandesi (fra cui l'Archivista nazionale), consci dell'importanza storica dei documenti filmici, fondarono l'Archivio cinematografico centrale (NCF). Una delle prime pellicole donate alla collezione fu il film *Raggio di sole*, girato nel 1919 dal sindacato dei lavoratori di diamanti in occasione del suo 25° anniversario. Questo film è il più antico del suo genere conservato oggi in Olanda.

Negli anni Venti e Trenta, moltissime pellicole vennero girate dalle varie organizzazioni sindacali, cooperative, di lotta alla TBC o comunque relative al mondo operaio, fossero esse di stampo socialista, cattolico o protestante. Purtroppo poche ebbero la previdenza di salvaguardare il proprio patrimonio audiovisivo affidandolo allo NCF, il quale, non riuscendo a conseguire i propri obiettivi, fu soppresso nel 1933. Il vuoto che lasciò venne colmato solo negli anni Settanta, quando la Fondazione per la ricerca cinematografica (SFW), sita prima ad Utrecht, poi trasferitasi ad Amsterdam verso la fine degli anni Ottanta, cominciò a contattare partiti politici, sindacati, cooperative e varie organizzazioni sociali offrendosi di curare il loro materiale audiovisivo. Vennero così rinvenuti svariati film fino ad allora ritenuti perduti. Una delle donazioni più importanti fu quella del Partito comunista olandese (sciolto nel 1991), che trasferì il suo intero archivio audiovisivo alla SFW, che nel 1993 ne pubblicò il catalogo completo. La SFW si occupò anche di raccogliere sistematicamente le trasmissioni radiotelevisive politiche (sia registrandole direttamente che recuperando quelle vecchie) dei partiti di ogni segno.

Una delle collezioni più importanti del paese era quella della società cinematografica

Polygoon, fondata nel 1919 e produttrice del Cinegiornale olandese e di numerosi film pubblicitari, industriali e documentari. A seguito dei suoi rapporti con il movimento socialista, produsse anche diversi film sindacali in stile sovietico. Il Cinegiornale cessò di esistere negli anni Ottanta, e l'intera collezione della Polygoon fu acquistata dalla televisione di Stato olandese.

L'anno scorso la SFW, il Museo delle trasmissioni radiotelevisive, l'Archivio cinematografico dei servizi d'informazione (che raccoglie i film sponsorizzati dallo Stato ed aveva ereditato la collezione del defunto Archivio cinematografico centrale) e l'Archivio delle trasmissioni radiotelevisive (che custodiva la collezione Polygoon) si sono uniti per dare vita all'Archivio audiovisivo dei Paesi Bassi (NAA).

Lo NAA possiede la più grande raccolta di materiali audiovisivi nei Paesi Bassi. Le oltre 150 persone che gestiscono questo patrimonio sono dislocate in 9 sedi diverse sparse in varie città, il che comporta evidentemente dei problemi di comunicazione che verranno superati soltanto con l'unificazione della sede.

Altri problemi riguardano l'utenza, molto differenziata e con diverse disponibilità economiche. Occorre inoltre integrare ed unificare il vocabolario ed i sistemi di archiviazione delle varie entità che fanno parte dello NAA. Inoltre, è essenziale che lo NAA conosca l'esatta ubicazione, descrizione e stato di conservazione dell'enorme quantità di materiale presente negli archivi regionali e locali, per non parlare di quello conservato da società cinematografiche, collezionisti privati e cineasti dilettanti. Al momento si sta redigendo un inventario nazionale, con l'intenzione di pubblicare una nuova edizione della guida per i ricercatori entro l'anno prossimo, e di presentare un resoconto dettagliato sullo stato di conservazione del materiale audiovisivo del paese allo Stato, che ha assegnato circa 25 milioni di Euro a questo scopo.

Per quanto riguarda l'argomento del convegno, a giudizio di Hogenkamp, in passato l'interscambio di materiale cinematografico fra i vari movimenti dei lavoratori ha funzionato bene soprattutto a livello interpersonale più che sotto l'egida delle organizzazioni internazionali. Egli ritiene che ci si debba guardare dalle iniziative troppo grandiose su scala europea e suggerisce invece di verificare la disponibilità di enti internazionali già esistenti a fornire un foro. Inoltre, vista la sempre maggiore importanza del documento audiovisivo ai fini della ricerca storica, bisognerebbe tentare di ravvicinare fra loro due mondi oggi piuttosto distinti, ovvero quello degli archivi audiovisivi e quello degli archivi che raccolgono documenti cartacei.

Juste après la fin de la première guerre mondiale, plusieurs historiens hollandaises (parmi lesquels l'Archiviste National), conscients de l'importance historique des documents filmés, fondèrent les Archives Cinématographiques Centrales (NCF). L'une des premières pellicules données à la collection fut le film *Rayon de soleil*, tourné en 1919 par le syndicat des travailleurs du diamant à l'occasion de son 25ème anniversaire. Ce film est le plus ancien dans son genre conservé aujourd'hui en Hollande.

Durant les années 20 et 30, de très nombreux films furent tournés par les différentes organisations syndicales ou les coopératives, aussi bien de lutte contre la tuberculose que relatives au monde ouvrier, qu'elles fussent d'empreinte socialiste, catholique ou protestante. Malheureusement, peu d'entre elles furent assez prévoyantes pour sauvegarder leur propre patrimoine audiovisuel en le confiant aux NCF, lesquelles, ne réussissant pas à réaliser les objectifs fixés, furent dissoutes en 1933. Le vide ainsi laissé ne fut comblé

que dans les années 70, lorsque la Fondation pour la Recherche Cinématographique (SFW), qui se trouvait d'abord à Utrecht avant de se transférer à Amsterdam dans la fin des années 80, commença à prendre contact avec les partis politiques, les syndicats, les coopératives et différentes organisations sociales en leur proposant de prendre soin de leurs matériels audiovisuels. C'est ainsi que furent retrouvés de nombreux films jusqu'alors considérés perdus. L'une des donations les plus importantes fut celle du Parti Communiste Hollandais (dissous en 1991), qui transféra toutes ses archives audiovisuelles à la SFW, laquelle en publia le catalogue complet en 1993. La SFW s'occupa également de rassembler systématiquement les émissions et débats radiotélévisés (aussi bien en les enregistrant en direct qu'en recherchant les émissions les plus anciennes) des partis de toutes les couleurs politiques.

L'une des plus importantes collections du pays était celle de la société cinématographique Polygoon, fondée en 1919 et productrice des Actualités Cinématographiques Hollandaises et de nombreux films publicitaires, de documentaires industriels ou autres. Compte tenu de ses relations avec le mouvement socialiste, elle produisit également plusieurs films syndicaux dans le style soviétique. Or les Actualités cinématographiques cessèrent d'exister dans les années 80 et toute la collection de Polygoon fu acquise par la télévision d'État hollandaise.

L'année dernière, la SFW, le Musée des Émissions Radiotélévisées, les Archives Cinématographiques des Services d'Information (qui collectent les films parrainés par l'État et avaient hérité de la collection des Archives Cinématographiques Centrales dissoutes), et les Archives des Émissions Radiotélévisées (qui conservaient toute la collection Polygoon) se sont réunis pour donner le jour aux Archives Audiovisuelles des Pays-Bas (NAA).

Celles-ci possèdent la plus grande collection de matériels audiovisuels de tout le pays. Les effectifs qui gèrent ce patrimoine, soit plus de cent cinquante personnes, sont répartis sur 9 sièges éparpillés dans plusieurs villes, ce qui provoque évidemment des problèmes de communication que l'on ne pourra surmonter que lorsque nous aurons obtenu l'attribution tant souhaitée d'un siège unique.

D'autres problèmes que nous devons affronter concernent les usagers des Archives, forts différenciés et ayant des disponibilités économiques inégales. Naturellement, nous devons également intégrer et unifier le vocabulaire et les systèmes d'archivage des différents organismes qui font partie des NAA. En outre, il est essentiel que les NAA connaissent exactement la situation, la description et les conditions de conservation de l'énorme quantité de matériels présents dans les archives régionales et locales, pour ne pas parler de celles qui sont conservées par les sociétés cinématographiques, par les collectionneurs privés et les cinéastes amateurs. Pour l'heure, nous sommes en train de rédiger un inventaire national et, avant la fin de l'année prochaine, nous espérons publier une nouvelle édition de notre guide destiné aux chercheurs et présenter à l'État, qui a débloqué environ 25 millions d'Euros pour ce faire, un compte-rendu détaillé de l'état de conservation du matériel audiovisuel du pays.

En ce qui concerne l'argument traité par ce congrès, selon M. Hogenkamp, par le passé, l'échange de matériels cinématographiques entre les différents mouvements des travailleurs a assez bien marché davantage au niveau individuel que sous l'égide des organisations internationales. Il pense que l'on doit être prudent et circonspect vis-à-vis des initiatives trop grandioses à l'échelle européenne, et suggère qu'il vaudrait peut-être mieux vérifier la disponibilité des organismes internationaux existants à mettre en œuvre

un forum spécialisé. En outre, vu l'importance de plus en plus grande des documents audiovisuels dans le cadre de la recherche historique, il faudrait également tenter de rapprocher deux mondes aujourd'hui plutôt séparés, à savoir celui des archives audiovisuelles et celui des archives qui collectent les documents sur support papier.

VLADIMIR OPELA

National Film Archive (Prague, Czech Republic)

The film archive, founded in 1943 by the Czech-Moravian film headquarters, is one of the largest film archives in the world. In 1946 it became a member of the International Federation of Film Archives. The NFA fulfils basic tasks, i.e. the collection, protection, scientific processing and use of audiovisual and written archives documenting national production, the beginnings and development of cinematography, the life of the Czech nation and significant world events.

The basis of the collections at the National Film Archive, by law the hold-er of a legal depot of audiovisual works, is positive and negative material of national production, i.e. feature and non-feature (documentary, animated, news and other) films from the beginning of Czech cinematography (1898) to the end of 1992. A valuable part of the collections are the newsreels documenting the life of the Czech nation and its major representatives to the year 1945. From an international point of view, it is exceptional that two thirds of the silent feature films in national production have survived and, with exception of ten films, the whole of sound film production from 1930 till 1992.

Another part of the collections includes a wealth of international films which give a complete picture of the development of film art. Of particular worth is the collection of the so-called primitives (i.e., films made before the First World War), the collection of slapstick comedies from the period 1912-1929, the collection of newsreels about important world events and some hundred thousands meters of films connected with the labour movement.

The film collections contain approximately 26,000 prints of feature films, 23,000 prints of non-features, 9,500 negatives of feature films, 11,000 negatives of non-features, and 3,5 million metres of newsreels (the NFA is expanding this collection by regularly filming current events). The whole totals over 125 million metres of 35mm film.

The Archive also contains a large collection of video cassettes (over 7000). 100 tonnes of archive films are stored on nitro-cellulose. More than 300,000 metres of film are transferred onto a safe base each year. The still

collection represents another important part of the Archive: over 500,000 photographs, 50,000 film posters, over 100,000 promotional and advertising materials, several thousand designs, also scripts and other written archives from the former Czechoslovak film companies and their predecessors.

Along with the consistent restoration of films, the NFA is also working to restore these paper materials. For easy access, the required materials are most frequently digitised in a special laboratory.

The National Film Archive is systematically building up an extensive database of archived films and other materials. It is also endeavouring to preserve the oral history of Czech cinematography - over 200 hours of interviews with important Czech filmmakers.

The library, containing 52,000 film books, magazines and new information sources (Cd Roms, etc.) ranks among the best libraries in the Czech Republic.

The National Film Archive publishes key filmographic works in Czech and English (*Czech Feature Film I*, *1898-1930*; *Czech Feature Film II*, *1930-1945*, from the 1992 periodical *The Film Year Book*), film anthologies, the *Monthly Film Review* in paper and electronic form, and *Illumination, a quarterly magazine on theory, history and aesthetics*.

The National Film Archive's collections have been compiled and structured in such a way that the history of Czech film can be studied in all complexity, i.e. so that the available material relating to films comprises contemporary documentation (posters, photographs, costume and set designs, promotional materials) as well as archival sources (synopses, screenplays, censorship records, dialogue lists), artists' estates, and the archives of Czech production companies.

While the history of Czech film still plays an important role, the National Film Archive is currently placing ever greater emphasis on collecting audiovisual materials documenting the life of the Czech nation in the economic, cultural, scientific and private domains. It is acquiring audiovisual documentation of the activity of factories, scientific institutions and schools, films shot by amateurs and family films. This acquisition activity has enabled it to acquire some extraordinary material of a kind not produced by film companies in the past.

The National Film Archive is aware of the fact that present television reporting does not cover the broad spectrum of the reality of life, and also that, with the disappearance of cinema newsreels, one of the most important sources of documenting the present has disappeared. In consequence, the National Film Archive has started to shoot 4,000 to 6,000 metres per year of its own documentary footage in 35mm Eastmancolor.

This documentary footage covers significant personages from the world of politics, culture, science and sport, significant political events (elections, congresses, symposiums, demonstrations, etc.), and the changing face of the Czech countryside and municipalities. We are now launching a special programme to record the development of villages and small and large towns at intervals of five years. We are consulting sociologists and ethnog-raphers on how to shoot the hardest subject of all - the normal life of the human race - and thus to follow the example of Albert Kahn from the beginning of the century.

La Cineteca nazionale di Praga, fondata nel 1943 dalla direzione della società cinematografica Ceca-Morava, è uno dei maggiori archivi del mondo. Nel 1946 è diventata membro della Federation International des Archives du Film (FIAF). La Cineteca assolve ad alcuni compiti di base, secondo quanto stabilito dalle leggi nazionali, e cioè raccoglie, conserva, restaura e utilizza i materiali d'archivio cartacei e audiovisivi che documentano la produzione nazionale, la nascita e lo sviluppo del cinema ceco, la vita della nazione ceca e alcuni eventi mondiali di particolare importanza.

Le collezioni della Cineteca, archivio presso il quale per legge bisogna depositare una copia delle opere audiovisive, comprendono materiale negativo e positivo della produzione nazionale, lungometraggi di fiction, documentari, film d'animazione, film scientifici, cinegiornali ecc., dalla nascita del cinema ceco nel 1898 alla fine del 1991.

Una collezione di straordinario valore è quella dei cinegiornali che documentano la vita della nazione ceca e i suoi maggiori rappresentanti fino al 1945.

Un'altra collezione include un importante nucleo di film internazionali che ben documentano nel loro insieme lo sviluppo dell'arte cinematografica.

Di particolare interesse sono la collezione dei film cosidetti "primitivi", cioè prodotti prima della prima guerra mondiale, la collezione delle "comiche" del periodo 1912-29 e la collezione di cinegiornali su alcuni importanti eventi mondiali.

La consistenza delle collezioni è approssimativamente la seguente: 26.000 copie di lungometraggi di fiction, 23.000 copie di documentari, 9.500 negativi di lungometraggi di fiction, 11.000 negativi di documentari, 3.5 milioni di metri di cinegiornali (la Cineteca incrementa le sue consistenze con la regolare produzione di documenti audiovisivi sugli eventi contemporanei della vita della nazione e dei suoi rappresentanti, su pellicola 35mm), 1.500 copie di film in 16mm; il tutto per un totale di circa 125 milioni di metri di pellicola.

L'archivio conserva anche un grande numero di videocassette, circa 7.000. Cento tonnellate di materiale d'archivio sono ancora raccolte su pellicola infiammabile (nitrato). All'incirca 300.000 metri di pellicola vengono restaurati ogni anno e copiati su pellicola di sicurezza. La collezione fotografica conserva più di 500.000 fotografie.

La Cineteca raccoglie inoltre 50.000 manifesti cinematografici, 100.000 documenti pubblicitari e di propaganda, parecchie migliaia di disegni, sceneggiature e altro materiale scritto proveniente dalle società cinematografiche ceche o da altri archivi e istituzioni,

oltre 200 ore di registrazioni sonore di interviste ad importanti registi cechi, 52.000 libri e riviste.

Les Archives audiovisuelles tchèques, fondées en 1943 par la direction de la société cinématographique Ceca-Morave, comptent parmi les plus importantes archives au monde. En 1946, l'institution est devenue membre de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF).

Les Archives audiovisuelles exercent certaines activités de base conformément aux lois nationales, c'est-à-dire qu'elles collectent, conservent, restaurent et utilisent les matériels d'archives sur supports papier et audiovisuels, qui documentent la production nationale, la naissance et le développement du cinéma tchèque, la vie de la nation et certains événements mondiaux d'une particulière importance.

Les collections des Archives audiovisuelles, auprès desquelles la loi impose le dépôt d'une copie de chaque oeuvre audiovisuelle, rassemblent des matériels négatifs et positifs de la production nationale, des longs métrages de fiction, des documentaires, des films d'animation, des films scientifiques, des actualités cinématographiques, etc., qui vont de la naissance du cinéma tchèque en 1898 jusqu'à la fin de 1991.

Une collection d'une valeur extraordinaire est celle des actualités cinématographiques, qui documentent la vie de la nation tchèque et de ses principaux représentants jusqu'en 1945.

Une autre collection abrite un noyau important de films internationaux, dont l'ensemble illustre assez bien le développement de l'art cinématographique.

Autres collections d'un intérêt particulier: celle des films qualifiés de «primitifs», c'est-à-dire produits avant la première guerre mondiale, la collection des «comédies-farces» va de 1912 à 1929, et celle des actualités cinématographiques qui retracent certains grands événements mondiaux.

En chiffres, les collections des Archives représentent approximativement: 26.000 copies de longs métrages de fiction; 23.000 copies de documentaires; 9.500 négatifs de longs métrages de fiction; 11.000 négatifs de documentaires; 3,5 millions de mètres d'actualités cinématographiques (collection dont les Archives audiovisuelles augmentent sans cesse l'importance, grâce à la production régulière de documents audiovisuels en 35 mm sur les événements contemporains de la vie de la nation et de ses représentants); 1.500 copies de films en 16 mm; soit au total environ 125 millions de mètres linéaires de films.

Les archives stockent également un grand nombre de cassettes vidéos (environ 7000). Une centaine de tonnes de matériels d'archives demeurent encore sur des films inflammables (pellicules au nitrate). Environ 300.000 m de films sont restaurés chaque année et copiés sur des pellicules de sûreté. La collection photographique conserve plus de 500.000 clichés.

Les Archives audiovisuelles abritent également: 50.000 affiches cinématographiques; 100.000 documents publicitaires et de propagande; plusieurs milliers de dessins, de scénarios et d'autres matériels écrits provenant des sociétés cinématographiques tchèques ou d'autres archives et institutions; plus de 200 heures d'enregistrements sonores des interviews faites à d'importants réalisateurs tchèques; 52.000 livres et revues.

JOSÉ ANTONIO DE MINGO

Fundación 1° de Majo (Madrid, Spain)

The Fundación Cultural 1° de Mayo (1st May Cultural Trust) was established in April 1988 as a private charity which is supported by the Confederación Sindical de Comisiones Obreras (CC.OO.).

Since the outset, one of the main aims was to conserve documents concerning labour and union history and heritage, especially that of Comisiones Obreras, so that it could be made available to the general public. With a view to fulfilling this objective, the Fundación 1° de Mayo obtained funds for the Archivio de Historia del Trabajo (AHT, or Labour History Archive), which began its groundwork activities in 1990, and whose first listed funds were presented publicly in 1992.

The AHT has two main functions. Firstly, it was specifically commissioned by the Confederación Sindical de Comisiones Obreras to recover and conserve union history through documents dealing with a wide variety of subjects, which have been building up throughout the existence of the union (letters, photographs, posters, audiovisual material, etc.). Along more general lines, the second function is to endeavour to preserve documents that bear witness to the workers' past, their work and living conditions, the ways in which they acted, and social aspects. That is to say, to try to recover the history of Comisiones Obreras in the right context and in its own framework.

In 1994, the Fundación 1° de Mayo, with collaboration from the Confederal de Migraciones de Comisiones Obreras Emigration Department, took the initiative of setting up the Centro de Documentación de la Emigración Española en Europa (CDEEE, or Documentation Centre on Spanish Emigration to Europe).

The main aims of the CDEEE, are as follows:

To recover, organise and preserve testimonies from Spanish emigrant workers and their associated movements in Europe.

To promote all types of initiatives that might contribute to obtaining a deeper working knowledge of the phenomenon of Spanish emigration to other European countries, and to give it greater publicity.

The Fundación 1° de Mayo has made all the organised and inventoried collections, both AHT and CDEEE, available to the general public for reference purposes, the only restrictions being those imposed by Spanish laws, concerning protection of the honour and privacy of the individual. These efforts and the commitment to recovering a major part of our historic document heritage and making it available to the general public have been given recognition from the Spanish Ministry of Education and Culture. The Fundación 1° de Mayo (1st May Cultural Trust), has thus been included in the Sistema Español de Archivos (Spanish Archival System).

The Fundación 1° de Mayo consist of the Red Confederal de Archivos Históricos de Comisiones Obreras (Federal Network of Comisiones Obreras Historical Archives). This network is made up of a series of territorial Archives which have exactly the same purpose in each of the geographical areas that they cover. Furthermore, they share common filing tools and jointly carry out activities aimed at recovering documentation and the diffusion of records and history. The Red Confederal de Archivos Históricos de Comisiones Obreras also contains the records belonging to the Fundación 10 de Marzo (Galicia); the Fundación Arxiu Històric Cipriano García belong-ing to the CONC (Catalonia); the Fundación de Estudios e Investigaciones Sociolaborales (Valencia); Fundación Documentación y Archivo (Castile and León), and the Archivo Histórico de la Comisión Obrera (Andalusia).

Furthermore, the Fundación 1° de Mayo is associated with the International Association of Labour History Institutions (IALHI) and the Asociación de Historia Social (Social History Association), in Spain.

The Fundación (Trust) collaborates very closely in matters concerning the exchange of duplicated materials and publications, with the following similar associations in Europe: Internationaal Institut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (Nanterre), Institut d'Histoire Sociale de la Confédération Général du Travail (Montreuil).

Furthermore, the Fundación 1° de Mayo carries out a series of activities aimed at giving publicity to the historic document heritage that it possesses. These activities, aimed at both historians and the general public, take place in Spain and the European Union. Thus the Labour History Archives belonging to the Fundación 1° de Mayo publish the *Circular Informativa*, with a circulation of 500 copies. The circular is sent out to social: historians, all the Spanish universities, and similar archives, offices and institutions in Spain, Europe and the United States. The new resources made available to the public, the published inventories available and the activities associated with the Archives and which are regularly organised, are all feature in the *Circular Informativa*.

The CDEEE publishes a bulletin entitled *Historias de la Emigración* («Emigration Stories»), with a view to giving publicity to its activities and initiatives, as well as any new documents entered in the catalogue. The bulletin is sent out to emigrants' organisations, emigrants who have returned, and any administrative and academic bodies interested in this subject matter.

On an annual basis, the Fundación 1° de Mayo organises explanatory sessions concerning its records; these are aimed at university students who are studying contemporary history or library documentation and management.

On a different level, and with a view to ensuring that the information reaches a broader public than those who are directly related to the subject matter, the Fundación has organised three different exhibitions with resources that come from its records:

«Emigration Stories», with reproductions of documents, photographs and posters concerning Spanish workers who emigrated to other parts of Europe during the 1960s. The exhibition was held in Toja (Galicia), in May 1996.

«Preserve History, Conquer the Future», dealing with the history of Comisiones Obreras in Madrid. The exhibition included reproductions of documents, posters and photographs, as well as original items of other types (insignias, badges, membership cards, notebooks, diaries, etc.). It is a traveling exhibition that has been held in 12 cultural centres and universities in the Madrid Region.

«Fundación 1° de Mayo: Early publications and back numbers». This exhibition was on show from December 1997 until June 1998 at the headquarters of the Fundación 1° de Mayo. It included a selection of books, pamphlets, and other spanish and foreign publications issued between 1823 and 1947.

We will now provide a brief description of each of the archival collections of the Fundación 1° de Mayo.

In view of the fact that between 1936 and 1976 the Spanish labour relations system was authoritarian in nature and denied workers their rights as a group – their rights to associate freely, to hold meetings, etc. – a great deal of the documentation that now forms part of the Labour History Archives belonging to Fundación 1° de Mayo was scattered and in serious danger of being lost forever. In fact, it was documentation generated illegally by the democratic unions. Thus, the material in the AHT's possession can be classified according to five major sources of origin:

– organic documentation from Comisiones Obreras, both before and after their legalisation;

– documentation from company workers' councils and commissions;

– documentation from the offices of labour lawyers who were working in this field of activity during the Franco's regime;

– documentation from organisations and movements opposed to Franco's regime;

– documentation from individuals, especially trade union members.

This situation meant that the Archive had to plan a policy on how to search for and locate the mass of documents. Thanks to this policy, it has been possible to save important documentation concerning the history of Spain. In this sense, the Fundación 1° de Mayo is playing a vital role in the recovery of our historical documentary heritage. By October 1998, the Labour History Archive belonging to the Fundación 1° de Mayo had a total of 352 linear metres worth of documentation, equivalent to 83 files, kept in 3,196 standard filing systems.

Documentation Centre on Spanish Emigration in Europe (CDEEE). – The process of emigration to other European countries has affected and still affects more than a million Spanish people since it started during the 1950's, and especially in the following decade. During Franco's dictatorship, emigration not only made a considerable contribution to the wealth of the country, through the currency flow, but also served to relieve the situation whereby the Spanish labour market at that time was unable to fully absorb all its workers.

In its still brief period of existence, the CDEEE has received more than 60 donations of historical documentation concerning emigration. The documentation available at the CDEEE comes from France, Belgium, the Netherlands, the United Kingdom, Germany, Luxembourg, Switzerland, Sweden, Russia, Australia and Uruguay. This documentation has been generated by:

– associations of Spanish emigrant workers;

– national co-ordinators and federations, local emigrant centres and clubs;

– private individuals such as former exiles, emigrants and those who have come back;

– media specialising in the question of emigration;

– Comisiones Obreras.

The material includes collections of posters, photographs, magazines and videos. There is also a considerable amount of written documentation: the minutes from meetings held in the centres and associations, reports on the emigrants' living and working conditions, records dealing with the problems involved in returning to Spain, Social Security, correspondence, etc. As far as the volume of CDEEE documentation is concerned, there are 154 linear metres.

In addition to the work involved in recovering, organising and storing the documentation, the CDEEE has started its first studies and research programmes.

The collections of audiovisual material at the Fundación 1° de Mayo and the Red de Archivos Confederales de CC.OO. – With respect to both the two sections of the Archivo de la Fundación 1° de Mayo (AHT and CDEEE) and the Red Confederal de Archivos Históricos de CC.OO. in general, the audiovisual collections account for a small proportion of the documentation as a whole. The same applies to the audiovisual material in the rest of the archives dealing with the history of the Spanish labour movement, namely the Fundación Pablo Iglesias of the Spanish Socialist Labour Party, the Fundación Largo Caballero of the UGT, and the Archive of the Spanish Communist Party's Central Committee.

The reasons for this are twofold. Filmed and documentary material concerning the labour movement in Spain is relatively scarce, and is also scattered over a wide area. This is firstly owing to the fact that the Spanish social film industry hardly developed during the first third of the 20th Century, and secondly, almost 40 years of dictatorship under Franco blocked the way to any possibility of an autonomous workers' culture. This general context has affected the development of the Fundación 1° de Mayo, in the sense that it has had to recover documentation that came from Comisiones Obreras when it was a clandestine organisation. In short, video became a universal phenomenon only in the 1980s, when democ-racy had been established, and it was then that audiovisual documentation about the labour movement, or developed by the movement itself, came into existence. Therefore, the material that is available can be summarised as follows:

In the Archivo de Historia del Trabajo (Historical Labour Archive) of the Fundación 1° de Mayo, we have collected the following films and videos:

Film about the Spanish Civil War (3 hours) in 35mm; includes a trip that the Socialist leader Indalecio Prieto made to Uruguay to seek solidarity with the Republic.

A film of a clandestine workers' meeting during the Franco period, 1973 (5 minutes) in Super 8mm.

55 videos in VHS dealing with a wide variety of subjects:
– female workers in the textile and tobacco sectors;
– workers' training and education;
– workers' health and the labour environment;

– the political transition in Spain;
– CC.OO. Trade Union Congresses;
– militant women's accounts of the struggle against Francoism.

The Centro de Documentación de la Emigración Española en Europa (Documentation Centre on Spanish Emigration to Europe) operated by the Fundación 1° de Mayo: 57 videos in VHS, dealing with the following subjects:
– accounts by Spanish exiles.
– programmes in Spanish from Holland and Switzerland, for the Spanish groups living in the two countries;
– stories of the lives of immigrant workers in Australia;
– a report on the lives of Spanish maids and household servants in Australia;
– the activities of CC.OO involving emigrant workers in other countries;
– women who emigrated to France;
– spaniards in the French Resistance fighting against the Nazis.

In the Red Confederal de Archivos Históricos of CC.OO we have the following:

The Fundación Cipriano García - Arxiu Històric de la Comisión Obrera Nacional de Cataluña (Cipriano García Historical Archive of the National Workers' Commission of Catalonia), in Barcelona:

– 11 films and 12 videos in VHS;
– 2 films (8mm) on the labour movement in Barcelona in 1977-1978;
– 3 films (16mm) on the Francoist Union Organisation, dealing with safety and hygiene at work;
– 6 films on the company Materiales y Construcciones S.A., in 16 and 35mm, from 1951 to 1960;
– 12 videos on CC.OO in Catalonia, Catalan Television, and Channel 33 (Catalonia).

El Archivo Histórico de la COAN (Historical Archive of the COAN) (Comisiones Obreras in Andalucía), in Seville: 95 video cassette tapes in VHS, dealing with the following subjects:
– spanish Civil War;
– political transition in Spain;
– opposition to Francoism;
– biographies of Spanish and international leaders of labour movements;

– work and workers;
– union training;
– documentaries on political problems in Latin America and Spain;
– interviews with workers' leaders.

Ways of dealing with and cataloguing audiovisual materials at the Fundación 1° de Mayo and the Red de Archivos Confederales of the CC.OO. – Our work on matters concerning audiovisual documentation has so far consisted of recovering and acquiring films and videos. Therefore, all this material has yet to be catalogued, but we believe that we will have an automated catalogue during the first half of 1999, if our work goes according to plan.

Our cataloguing criteria are obviously based on our previous exper-ience with conventional written documentation and photographic material. This is not only for the sake of methodological consistency, but also be-cause of a need to make these resources compatible with the catalogue database as a whole, which has already been developed. This allows us to bring to light some prior considerations:

– The development of a database especially designed for cataloguing audio-visual material, which must be compatible with other elements of CC.OO's Historical Archive Network.

– The use of documentation software (CDS/ISIS) that is common to all the centres. This is one of the aspects that have helped to link up the Comisiones Obreras records network, sharing designs and solutions to common problems, i.e. Knowledge of this tool and its potential. The CDS/ISIS software is distributed by UNESCO and now has a version 1.0 in the Windows environment, known to users as Winisis.

– Individual treatment of every audiovisual document, both in the cataloguing sense (record per document) and with respect to their conservation and availability to users of the files, for reference purposes. They will also be reproduced in VHS Video, to make reference easier. The possibility of using other environments, such as DVD or CD-I, has not been ruled out.

– The database to be prepared by the Fundación 1° de Mayo must contain at least the main information access elements: title, type of support and characteristics, duration, date of production, contents and references to those who were responsible, production and/or publication, access conditions and state of conservation of the original.

– Encourage diffusion of the access tools (catalogues and/or inventories) through conventional means and through the use of new communications technologies (Internet, Cd-ROM, etc.).

– Participate in international projects to make people aware of our herit-

age, as well as to provide us with experience in the case of organisations which have been working longer with this type of material. Collaboration with organisations that are prepared to face up to challenges such as the project that has brought us together here.

Proposals. - Begin by discussing criteria for constructing the European database, bearing in mind the need for compatibility with the databases that already exist for each record.

We believe that the CDS/ISIS (UNESCO) system can be borne in mind for this project, because it is versatile and widely used and developed, so it exists on a world-wide scale. The use of flexible software extensively present on the market provides us with autonomy and helps us to find the right solutions when we are faced with problems involving the construction of the European database on audiovisual documentation of the history of workers in the 20th century.

La Fondazione culturale 1° de Mayo è stata istituita nell'aprile 1988 come ente di beneficenza privato, sostenuto dalla Confederazione sindacale delle Commissioni operaie.

Fin dall'inizio il suo scopo principale è stato quello di conservare i documenti relativi alla storia ed alla cultura del movimento operaio e del sindacato, in particolare quelli delle Commissioni operaie, e renderli accessibili alla consultazione da parte del pubblico. Nel 1990, la Fondazione ha ottenuto finanziamenti per catalogare i documenti storici sul lavoro, e i primi risultati della ricerca sono stati resi pubblici nel 1992.

La Fondazione ha due funzioni principali. La prima, commissionata dalla Confederazione sindacale delle Commissioni operaie, è quella di raccogliere e conservare i materiali sulla storia sindacale (lettere, fotografie, manifesti, materiali audiovisivi, ecc.). La seconda è quella di raccogliere i documenti che testimoniano del passato del movimento operaio e delle sue condizioni di lavoro e di vita.

Nel 1994, la Fondazione 1° de Mayo ha messo in piedi il Centro di documentazione sull'emigrazione spagnola in Europa con alcuni compiti principali: raccogliere, conservare e catalogare tutte le testimonianze dei lavoratori spagnoli emigrati e dei loro movimenti associativi in Europa; promuovere tutti i tipi di iniziative che possono contribuire ad approfondire la conoscenza della storia dell'emigrazione spagnola verso altri paesi europei.

La Fondazione 1° de Mayo è membro dell'Associazione internazionale degli Istituti di storia del lavoro (IALHI) e dell'Associazione di Storia sociale in Spagna. La Fondazione collabora strettamente con istituti simili in Europa: 1'Internationaal Institut voor Sociale Geschiedenis di Amsterdam, la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine di Nanterre e l'Institut d'Historire Sociale de la Cgt di Montreuil. Inoltre la Fondazione 1° de Mayo porta avanti una serie di attività per diffondere il patrimonio archivistico conservato. Pubblica la rivista «Circular Informativa» che distribuisce in 500

copie a specialisti, storici, università e istituzioni simili in Spagna, Europa e Stati Uniti. Pubblica, inoltre, il bollettino «Historias de la Emigracion» per informare sulle proprie attività e iniziative. Tale bollettino viene distribuito alle organizzazioni degli emigranti, agli emigranti che sono ritornati e a tutti gli enti amministrativi e accademici interessati all'argomento.

Una volta all'anno la Fondazione 1° de Mayo organizza seminari sulle sue collezioni, rivolti a studenti universitari di Storia contemporanea e Documentazione archivistica.

Nel corso dell'ultimo anno, la Fondazione ha organizzato tre diverse mostre dei propri materiali per un pubblico piu largo: «Storie di emigrazione», «Conserviamo la storia, conquistiamo il futuro», «Fundación 1° de Mayo: vecchie edizioni e numeri esauriti».

La Fondation culturelle 1° de Mayo a été instituée en avril 1988 comme organisme de bienfaisance privé, soutenu par le confédération syndicale des Commissions Ouvrières.

Dès le début, son principal objectif fut de conserver les documents relatifs à l'histoire et à la culture du mouvement ouvrier et du syndicat, et plus particulièrement ceux des Commissions Ouvrières, pour les rendre accessibles à la consultation du public.

En 1990, la fondation a obtenu des financements pour cataloguer les documents historiques sur le Travail, et les premiers résultats de la recherche ont été rendus publics en 1992.

La Fondation a deux fonctions principales. La première, sur commission de la Confédération Syndicale des Commissions Ouvrières, consiste à recueillir et conserver les matériels sur l'histoire syndicale (lettres, photographies, affiches, matériels audiovisuels, etc.).

La seconde consiste à recueillir des documents rendant témoignage du passé du mouvement ouvrier et de ses conditions de vie et de travail.

En 1994, la Fondation 1° de Mayo a mis sur pied le Centre de documentation sur l'immigration espagnole en Europe, ayant comme finalités essentielles: collecter, conserver et cataloguer tous les témoignages des travailleurs espagnols émigrés et de leurs mouvements associatifs en Europe; promouvoir tous les types d'initiatives susceptibles d'aider à approfondir la connaissance de l'histoire de l'émigration espagnole vers les autres pays européens.

La Fondation 1° de Mayo est membre de l'Association Internationale des Instituts d'Histoire du Travail (IALHI) et de l'Association d'Histoire Sociale en Espagne.

La Fondation collabore étroitement avec des Instituts analogues en Europe: l'Internationaal Institut voor Sociale Geschiedenis d'Amsterdam, la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine de Nanterre, et l'Institut d'Histoire Sociale de la CGT de Montreuil.

En outre, la Fondation 1° de Mayo mène une série d'activités visant à diffuser le patrimoine archivistique qu'elle conserve. Elle publie la revue «Circular Informativa» en en distribuant quelque 500 copies auprès des spécialistes, historiens, universités et institutions analogues en Espagne, en Europe et aux États-Unis, ainsi que le bulletin «Historias de la Emigracion» pour informer des activités et des initiatives qu'elle entreprend. Ce bulletin est distribué aux organisations d'émigrants, aux émigrants revenus au pays et à tous les organismes administratifs et universitaires intéressés par le sujet.

Une fois par an, la Fondation organise des séminaires sur ses collections, qui s'adressent surtout aux étudiants universitaires d'Histoire Contemporaine et de Documentation

Archivistique.

Cette année, la Fondation a organisé trois expositions «Histoires d'émigration», «Conserver l'histoire, conquérir l'avenir» «Fundación 1° de Mayo: vieilles éditions et numéros épuisés», destinées à un plus vaste public.

STEFANIA LOPEZ SVENSTEDT*

L'esperienza dell'Università di Linköpings

Ringrazio moltissimo coloro che hanno parlato prima di me perché hanno portato nella discussione i problemi concreti della tecnologia, che per me è l'aspetto più importante. Si deve parlare sempre, nel nostro campo, delle premesse tecnologiche, cioè delle costrizioni tecnologiche prima della libera creatività. Nei progetti del mondo moderno i modi di esprimersi sono sempre limitati dal contesto tecnologico, e bisogna accettare questo.

I modi di rappresentazione delle conoscenze sono studiati presso l'Università a cui io appartengo, in modo formale da due anni, in modo informale da almeno dodici. Io sono una *filmmaker*, una regista di documentari che non avrebbe potuto fare nessuno dei suoi film senza l'aiuto dei ricercatori, perché senza volerlo la mia specialità è diventata l'indagine sui processi di decisione in strutture tecnologiche e burocratiche. Ho lavorato come un antropologo, un sociologo della scienza, e quindi mentre facevo il mio lavoro cercavo sempre aiuto fra i ricercatori.

Sono sola in questo convegno a rappresentare la Svezia perché il movimento operaio, la grande confederazione sindacale festeggia proprio oggi i suoi cento anni. Nella città di Norrköping, che io voglio presentare, si realizza un grande festival sui film che hanno aiutato la lotta dei sindacati durante questi cento anni. Ci sono molti film documentari, che vengono presentati in quella bellissima istituzione, ospitata in un bellissimo edificio, che è il Museo del lavoro di Norrköping. Io vorrei essere divisa, vorrei essere là, ma nello stesso tempo sono molto orgogliosa e lieta di essere qua.

Il sistema svedese di istituzioni, centri di studi, università, musei, sindacati, società che si occupano della storia dell'industria è sempre stato molto bene organizzato, è una tradizione. Per quanto riguarda gli audiovisivi, siamo finalmente arrivati, in un paese in cui… letteralmente ci sono troppo poche persone, ad un accordo su chi fa che cosa: per esempio, l'archivio della televisione di Stato, che comprende i film e i cinegiornali della famosa Svensk

---

* Regista e ricercatrice presso l'Università di Linköpings, Svezia

Filmindustri (la società produttrice di Bergman) dall'inizio della storia del cinema fino agli anni Sessanta, sta riversando questo materiale storico in nastro digibeta. Questo perché, in attesa dei famosi *hard disks* con sufficiente spazio per funzionare come archivio da consultare in tempo reale, continua a essere abbastanza economico mettere informazioni digitali su nastro. Questi nastri andranno all'Archivio nazionale del suono, delle immagini e dei supporti informatici, che funziona dal 1979. Una copia di tutto quello che è stato prodotto nel settore dell'informazione a partire dal 1700 è stata depositata per legge presso l'Archivio di Stato, che poi è diventato archivio di suoni, immagini e ora di prodotti multimediali. Questo materiale che di volta in volta si riversa nei nuovi supporti tecnologici è a disposizione dei ricercatori di tutte le università, dei giornalisti e anche degli studiosi privati, se ne fanno richiesta, con una semplice autorizzazione.

Le biblioteche, i musei e gli archivi stanno lavorando assieme e stanno cambiando il loro ruolo; non è più importante avere oggetti o la custodia del materiale, ma lavorare assieme su progetti di ricerca, formazione, diffusione, soprattutto nelle scuole: il che vuol dire lavorare sulla formazione degli insegnanti. Dunque, se volete cominciare a vedere come stanno le cose in Svezia, è molto semplice: domandate a qualcuno, in una biblioteca o in un museo, anche in piccoli centri, come arrivare in contatto con chi si occupa della storia del lavoro: vi indicheranno un nodo di questa rete di contatti, progetti e collaborazioni e da quello raggiungerete tutto il sistema.

L'Istituto del cinema ha il compito eroico di restaurare le pellicole che stanno scomparendo; inoltre dà fondi ai Centri regionali di cinema perché facciano inventari dei contenuti di filmati e altri materiali che riguardano la regione, e diano indicazione su dove reperirli, dato che i materiali non necessariamente si trovano nella regione a cui si riferiscono.

Per quanto riguarda l'Università di Linköpings, è sempre stata, per così dire, trasversale… All'inizio era un'Università tecnologica, poi è diventata una buonissima Università di medicina. Insieme con la struttura ospedaliera della regione, ha avuto l'incarico dall'Organizzazione mondiale della sanità di sperimentare un nuovo modo di studiare medicina: l'addestramento dei medici basato sull'identificazione del problema. Dalle prime settimane il medico, lo studente che sta studiando medicina, l'infermiera, in équipe, vanno in ospedale e assieme discutono del caso dei pazienti, e poi, con gli specialisti dell'ospedale, cominciano a riflettere sulle conoscenze necessarie per i casi specifici, parallelamente agli studi teorici generali. E' un metodo difficilissimo, che però ha funzionato molto bene, ed è stato già sperimentato in Canada e in Australia.

In Svezia, c'è il numero chiuso. Sembra antidemocratico, ma io direi che è

il contrario: ci sono trenta posti per questo tipo di studi in medicina, e mille persone vorrebbero entrare. Questo metodo interdisciplinare radicato nella prassi si è a poco a poco esteso nei metodi di lavoro dell'Università, per esempio nelle scienze informatiche e nella pedagogia, dato che uno dei campi tradizionali dell'Università era stato la formazione dei maestri. Il modo di insegnare e far ricerca nel Campus Norrköping è uno sviluppo naturale di queste esperienze e competenze, e un distaccamento dell'Università di Linköpings si è stabilito a Norrköping, che in sé è un esperimento. Una città intera, la Manchester di Svezia, ha conservato nel centro un bellissimo patrimonio di architettura industriale e poco alla volta tutti questi edifici progettati da validi architetti, queste fabbriche famose, stanno diventando il Campus, l'area universitaria.

Perché hanno costruito le fabbriche nel centro della città? Perché c'è il fiume con delle cascate. La più grande è di diciotto metri e fa funzionare ancora una centrale elettrica. Attorno a questo fiume dal Medioevo in avanti ci sono sempre state le fabbriche tessili, i mulini della carta; e fino agli anni Cinquanta le cartiere e le fabbriche di tessuti hanno continuato a funzionare. Il patrimonio architettonico è quasi intatto. Gli edifici si sono riciclati in università, centri di ricerca, atelier, studi per artisti e scuole d'arte.

Il Museo del lavoro è stata la prima istituzione, un museo senza oggetti ma di ricerca e di progetti; poi sono venuti gli ingegneri dei media, poi gli ingegneri dell'ambiente, poi la nostra istituzione di scienze tematiche su media e cultura, e lavoriamo assieme, ricercatori, professionisti, istituzioni locali e contatti internazionali. Io propongo quindi a chi è interessato a progetti concreti, per esempio nel campo della formazione multimediale, della storia del lavoro, del ruolo del lavoro delle donne, del lavoro multiculturale, di raggiungerci per collaborare.

In una facoltà scientifica parlare di etnicità è ridicolo, da decenni ci sono cinesi, africani, indiani, iraniani; la preside della Facoltà di informatica a Linköpings è una donna e viene da Teheran; parlare degli emigranti in blocco come gruppo omogeneo è almeno riduttivo. Chi è interessato a questi problemi, cioè alla formazione, al lavoro globalizzato in un mondo senza pregiudizi etnici, si faccia avanti, per prendere contatti e discutere di collaborazioni molto concrete.

Vorrei parlare del problema della trasmissione delle immagini partendo da quello che sta succedendo in Svezia, la digitalizzazione delle rete terrestre, perché questo vuol dire che la stazione locale deve produrre materiale digitale da trasmettere localmente, da mettere in rete, da mandare a Stoccolma, da mandare all'estero; vuol dire una colossale quantità di dati e di larghezza di banda. Conosco bene questi problemi perché mi interessano,

e non possono essere risolti senza una collaborazione tra la ricerca e l'industria. Io affermo che dal momento che nelle nuove professioni, sia nell'industria sia nell'università non c'è abbastanza personale, dobbiamo scambiarci le competenze; nella nostra istituzione si è al 50% ricercatori e al 50% insegnanti, oppure al 50% professionisti di media e al 50% relatori della messa in pratica dei progetti.

Il mio proposito è prendere contatti per progetti che siano di tecnica, di contenuto, di cultura.

Vorrei concludere dicendo che, all'Università di Linköpings, ho presentato l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, che è stato uno dei miei modelli, come archivio audiovisivo del presente, perché non solo si è occupato di materiali del passato ma ha continuato a documentare la storia italiana quando i mezzi televisivi erano di parte.

Dobbiamo continuare a documentare il lavoro del presente come se facessimo storia contemporanea, con lo stesso rigore dei ricercatori. Nelle tecnologie di comunicazione il 95% dei prodotti disponibili oggi non esistevano tre anni fa, il modo di lavorare sta cambiando: va benissimo conservare la memoria, ma c'è l'urgenza di capire cosa sta succedendo oggi nel mondo del lavoro. Ed è proprio questo che cerchiamo di fare a Norrköping. Lavoriamo assieme, abbiamo fretta, sociologi del lavoro, antropologi, linguisti, *filmmakers* come nel mio caso, tecnici dell'allestimento dei musei, esperti di ipermedia, e cerchiamo di documentare il presente che sta scomparendo.

Le système suédois d'institutions, de centres d'études, d'universités, de musées, de syndicats et de sociétés qui s'occupe de l'histoire de l'industrie a toujours été fort bien organisé en Suède. En ce qui concerne l'audiovisuel, les Archives de la télévision d'État, qui comprennent les films et les actualités cinématographiques de la célèbre Svensk Filmindustri (la Société productrice de Bergman) du début de l'histoire du cinéma jusqu'aux années 60, sont en train de saisir tout ce matériel historique sur bandes digibétas, qui iront rejoindre ensuite les Archives nationales du son, des images et des supports informatiques en service depuis 1979. Auprès des Archives d'État, devenues par la suite les Archives du son, de l'image et, maintenant, des produits multimédias, les documents - déposés aux termes de la loi - sont à la disposition des chercheurs de toutes les Universités, des journalistes, ou encore des chercheurs privés.

Quant à l'Université de Norrköping, elle a adopté une méthode de travail interdisciplinaire puisant ses racines dans la pratique, qui est partie de la Faculté de Médecine avant de s'étendre à toutes les autres. Le Campus universitaire est implanté au centre de la ville, considérée comme la Manchester suédoise et qui conserve un splendide patrimoine d'ar-

chitecture industrielle.

Le Musée du travail fut la première institution à être créée, un musée sans objets mais riche en recherches et en projets, avant que n'arrivent les ingénieurs des médias et de l'environnement et que ne voie le jour une institution de sciences thématiques orientées aux médias et à la culture. Or, dans tous ces domaines, les chercheurs, les professionnels, les réalisateurs de films, les institutions locales et les intervenants internationaux travaillent ensemble pour tenter de documenter un présent en train de disparaître.

Sweden has a very well-organized system of institutions, research centres, universities, museums, labour unions and companies concerned with industrial history. As regards audiovisuals, the archive established by the state television company, which contains all the films and newsreels produced by the famous company Svensk Filmindustri (Bergman's producer) from the earliest days of the movie industry to the 1960s, is transferring all this historical material onto DG Beta tape. These tapes will be sent to the National Archive of Sound, Images and Multimedia, which was set up in 1979. The documents filed by law at the National Archive may be consulted by university researchers, journalists and scholars.

The University of Norrköping has adopted an interdisciplinary working method first used at the medical school and then taken up by all the other divisions. The campus is located in the centre of the city, which is known as the Manchester of Sweden and has protected its beautiful heritage of industrial architecture.

The Museum of Labour, the first institution created here, is a museum without artifacts, devoted to research and projects. The arrival of media and environmental engineers led to the creation of a thematic scientific institution devoted to the media and culture. At all these centres, researchers, professionals, filmmakers, local institutions and international contacts work together to document the present before it disappears.

ROLAND COSANDEY*

Film et mouvement ouvrier en Suisse

Dans le cadre d'un colloque européen essentiellement voué à l'échange d'informations entre institutions d'horizon très divers et de statut fort varié, notre intervention se limite à fournir les éléments essentiels de la situation archivistique et historiographique telle qu'elle se présente aujourd'hui en Suisse.

Nous espérons que ce vade-mecum, qui rend compte d'efforts récents, aura pour le chercheur l'utilité qu'a présenté pour nous le faisceau d'informations recueilli au fil des conférences: localisation de sources, identification de personnes et d'institutions impliquées dans un domaine à vrai dire difficile à ramener à une définition uniforme, conscience de la variété des traditions et des fonctions – un constat sans lequel le chercheur risque souvent d'avancer avec une certaine myopie –, enfin premier repérage de travaux historiques, dont on est d'ailleurs encore bien en peine d'avoir une vision générale si l'on veut dépasser les limites nationales.

Les premiers jalons d'une étude des relations entre «mouvement» ou «monde» ouvrier et cinéma en Suisse furent le fait d'articles consacrés à un seul film (PERRENOUD 1987 et 1995, STÜRNER 1996), et d'un travail de fin d'études universitaires analysant la Commission suisse d'éducation ouvrière (STÜRNER 1994). L'activité cinématographique de cette organisation d'obédience socialiste apparaît pour le moment comme le terrain de recherches le plus fructueux dans ce domaine.

La perspective du versement en archives des films produits ou diffusés par la CSEO durant la période 1920-1980 a suscité le besoin d'établir un premier contour des sources primaires envisageables et de formuler quelques hypothèses de travail. Cette initiative collective (*Cinoptika* in STUDER et VALLOTTON 1997) précéda d'une année le dépôt effectif des films de la CSEO aux Archives fédérales suisses, à Berne, en été 1998 (voir infra sous «Archives»).

---

* Historien du cinéma.

On notera que dans les années 80, une vision rétrospective, orientée par une perspective identitaire ou documentaire, avait déterminé la remise en circulation de deux anciens films électoraux socialistes, remaniés pour la circonstance (*La vie d'un ouvrier syndiqué…*, voir PERRENOUD 1987 et 1995, et *Le témoin de quatre ans*, voir STÜRNER 1996). Ces opérations avaient été précédées par une initiative de plus grande ampleur: l'établissement par la CSEO d'une sélection particulière de films anciens jugés historiquement intéressants et accompagnés d'un catalogue descriptif (SCHALLER [1980?]). Il nous paraît plus simple de prendre comme point de départ la seule publication de référence existant dans notre domaine. Elle figure dans un ouvrage historiographique dont elle ne saurait être dissociée: BRIGITTE STUDER et FRANÇOIS VALLOTTON (dir.), *Histoire sociale et mouvement ouvrier. Un bilan historiographique (1848-1998). Sozialgeschichte und Arbeiterbewegung. Eine historiographische Bilanz, 1848-1998*, Lausanne, Zurich, Editions d'En Bas, Chronos Verlag, 1997.

La partie dévolue au cinéma se divise en trois apports.

- Une description générale du «champ» et la formulation des problématiques qu'il permet d'envisager, avec une attention particulière portée aux sources filmiques consultables ou du moins matériellement repérées: ROLAND COSANDEY, GIANNI HAVER, PIERRE-EMMANUEL JAQUES, FELIX STÜRNER, OLIVIER MOESCHLER, CHRISTINE NICOLIER, *Cinoptika, Cinéma et mouvement ouvrier: d'une source à l'autre*, pp. 187-222.

- Une étude sur un critique de cinéma, journaliste et homme politique socialiste genevois: LAURENT ASSÉO, *André Ehrler (1900-1949), militant, socialiste et cinéphile. Une grande figure de la critique cinématographique suisse*, pp. 223-228.

- Une filmographie chronologique des films soviétiques montrés en Suisse entre les deux guerres: GIANNI HAVER, ROLAND COSANDEY, *Les tribulations du cinéma soviétique au pays des Helvètes: un catalogue d'objets conflictuels, 1923-1939*, pp. 229-246.

Pour la première fois, les éléments filmographiques, archivistiques et bibliographiques du domaine sont produits dans un effort de systématisation. En Suisse, une histoire du cinéma essentiellement déterminée par des critères comme le long métrage, la fiction et l'«auteurisme» n'a pas porté une attention particulière à une production d'ordre utilitaire et souvent anonyme, pour ne pas parler des autres phénomènes, comme le discours critique, l'exploitation ou les formes du public.

D'autre part, curieusement, l'étude des loisirs ouvriers n'a jusqu'ici pas pris en compte le plus commun d'entre eux durant les années 20-60, un loisir dont l'universalité et l'accessibilité furent un objet de discussion central de

la part de ceux qui réfléchissaient à une culture populaire (REINHARD 1926, NEUMANN [1946 ou 1947]) ou qui analysait en termes marxistes les mécanismes économiques de la production de masse (BÄCHLIN 1945), et que l'on trouve présent dans les Maisons du peuple.

Le travail de Cinoptika ne prétend pas fournir des réponses, mais il établit au moins les conditions de certaines interrogations. Nous en livrons ci-dessous les éléments de référence essentiels, sans reprendre les considérations méthodologiques que nous avons exposées lors du colloque.

ARCHIVES

1. Archives fédérales suisses, Berne

Les AFS conservent la collection des films de la Centrale suisse d'éducation ouvrière, CSEO/Schweizerische Arbeiterbildungszentrale, SABZ, déposée en 1998. Il s'agit de productions propres au mouvement socialiste suisse ainsi que de films d'origine suisse et étrangère distribués par la Centrale. Leur inventaire et l'établissement des mesures de sauvegarde ont été confiés à Catherine Cormon, diplômée de la L. Jeffrey School of Film Preservation, George Eastman House, Rochester, N.Y. (USA).

Les liens que la collection entretient historiquement avec des corpus ou des institutions étrangers comprennent l'Allemagne (par exemple les enterrements de Paul Singer et d'August Bebel), la France (relations de la CSEO avec le réalisateur allemand Slatan Dudow dans les années 30), l'Autriche (avant l'Anschluss et dans l'après-guerre), l'Angleterre (pionniers de Rochdale).

En date du 10 mars 1999, on dénombre environ 800 copies pour 550 titres. Les dates extrêmes sont 1911 et 1988.

Il s'agit essentiellement de copies positives d'usage, ce qui implique par exemple l'existence de variantes: versions linguistiques simultanées ou remontages successifs.

Quelque 60 bobines de films antérieurs à 1950 sont en 35mm nitrate. Le 16mm fut rapidement adopté dans les années Trente comme format de diffusion sous forme de réduction, mis à part quelques actualités sportives ouvrières filmées d'emblée en 16mm. En revanche dès les années 60 les films diffusés par la CSEO proviennent largement d'une production 16mm. On notera que la Cinémathèque suisse, au hasard de dépôts successifs, conserve aussi des films qui appartiennent à la production propre ou au répertoire de la CSEO.

Le projet de sauvegarde de la collection est financé par Memoriav,

Association pour le sauvetage du patrimoine audiovisuel en Suisse, Berne, sous la responsabilité de Niklaus Bütikofer.

Notre participation au colloque a été rendue possible grâce à cette Association dans le cadre du projet de recherche Golddiggers of 98.

Les AFS conservent en outre un petit corpus de films en 16mm, produits entre 1958 et les années 70 dans les pays de l'Est et provenant de l'activité de propagande, d'information et de loisirs de la section de La Chaux-de-Fonds du Parti ouvrier populaire (communiste).

2. Cinémathèque suisse, Lausanne

Assumant la mission d'une archive cinématographique nationale et acceptant les dépôts sans opérer de discrimination de genre ni d'origine, la Cinémathèque conserve aussi des films liés au mouvement ouvrier. Ils sont catalogués selon les règles ordinaires.

Lors du colloque, nous avions prévu de communiquer l'existence de deux documents conservés à la Cinémathèque suisse, car nous jugeons qu'outre leur rareté, leur présence présumée sur le territoire suisse pendant ou peu après le conflit social le plus aigü de l'immédiate après-guerre, la grève de novembre 1918, posait d'intéressantes questions sur la diffusion en Europe des premières images cinématographiques d'origine soviétiques. L'un des deux films figura parmi le matériel vidéo que pouvaient regarder à loisir les participants. L'autre n'a hélas pas encore fait l'objet d'une sauvegarde. Le lecteur trouvera leur description en annexe. À ce jour aucune information complémentaire n'a pu être réunie sur ces copies.

3. Plans Fixes

Depuis 1977, l'association Plans Fixes constitue une collection d'interviews biographiques, filmées en 16mm noir et blanc, de personnalités contemporaines, principalement suisses romandes. On compte parmi elles des hommes et des femmes dont l'activité politique ou sociale est liée au mouvement ouvrier.

FILMOGRAPHIES

HEDI SHALLER, *Als das Gestern heute war. Historische 16-mm-Archivfilme aus dem Verleih der SABZ*, Berne, Schweizerische Arbeiterbildungszentrale, s.d. [1980?] (catalogue de distribution CSEO).

FÉLIX STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier…* infra (production socialiste, années 30)

Cinoptika … cit. (approche filmographique générale).

ÉCRITS HISTORIQUES

WINIFRED BRYHER, *Film Problems of Soviet Russia*, Montreux, Pool, 1929. 70 illustrations hors-texte.

EMIL SHAEFFER, éd., *Der russische Revolutionsfilm*, Zurich, Orell Füssli, 1929 (Schaubücher, 2). 64 photographies, introduction de A. W. Lounatcharski.

ERNST REINHARD, *Theater, Kino, Volk*, Berne, Unionsdruckerei, 1926.

PETER BÄCHLIN, *Der Film als Ware*, Bâle, Burg-Verlag, 1945. Edition française: *Histoire économique du cinéma*, Paris, La Nouvelle Edition, 1947 (traduction de Maurice Muller-Strauss).

SERGE LANG (éd.), *Cinéma d'aujourd'hui*. in «Congrès international du cinéma à Bâle», Genève, Trois Collines, 1945 (Cahiers de "Traits", 10). L'achevé d'imprimer est daté du 25 juillet 1946.

HANS NEUMANN, *Kino und Volk. Aufgaben und Gefahren des Filmwesens*, Zurich, Pro Helvetia, s. d. [1946 ou 1947]; ID., *Peuple et cinéma. Tâches et dangers*, Pro Helvetia, s. d. [1947?]; ID., *Cinema e popolo*, Pro Helvetia, s. d. [1947?].

ÉTUDES: FILMS

Famine en Russie et campagne de soutien à l'URSS, 1921-23.
ROLAND COSANDEY, *Eloquence du visible. La Famine en Russie 1921-1923. Une filmographie documentée*, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1998, 32 pp., 37 ill., 1 carte (in «Archives», 75-76, juin 1998).

Vie d'un ouvrier syndiqué dans les Montagnes neuchâteloises, film électoral socialiste, votations cantonales, 1930.
MARC PERRENOUD, *Le cas du mouvement ouvrier: analyse d'un film neuchâtelois de 1930*, in «Revue suisse de sociologie», 13, 3, 1987, pp. 391-401.
MARC PERRENOUD, *Le mouvement ouvrier au risque du cinéma. Commentaires du film sur La vie d'un ouvrier syndiqué dans les montagnes neuchâteloises*, in «Musée neuchâtelois», 4, octobre-décembre 1995, pp. 200-221.

Ein Werktag, film électoral socialiste, votations nationales, 1931.
HERVÉ DUMONT, *Histoire du cinéma suisse…* infra, pp. 120-121.

Pionniers, film de l'Union suisse des coopératives prônant la création de coopératives de production, 1936.
ROLAND COSANDEY, *L'activité cinématographique en Suisse romande 1919-1939. Pour une histoire locale du cinéma*, Coll., 19-39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, pp. 258-259.

Le témoin de quatre ans, film électoral socialiste, votations communales, 1937.
Felix Stürner, *Le témoin de quatre ans (POSL, 1937) ou la destinée d'un film de propagande électorale socialiste lausannois*, in «Revue historique vaudoise», 1996, pp. 105-131.

La Peste rouge, film de montage anticommuniste, long métrage, 1938.
Roland Cosandey, *Cinéma politique suisse 1930-1938: un coin du puz-zle, à droite*, in «Etudes et sources», 20, 1994, pp.143-217, 17 ill.
Id., *Du bon usage du patrimoine cinématographique en Suisse: La Peste rouge (Suisse, 1938), Vous avez la mémoire courte (France, 1942), Guglielmo Tell (Italie, 1911)*, in «Études et sources» 23, 1997, pp. 255-288, 11 illustrations.

Étude: divers

Censure

Gianni Haver, *La censure cantonale vaudoise et la création de la commission de contrôle des films 1917-1935*, in «Revue historique vaudoise», 1996, pp. 55-69.

Gianni Haver, *Les interventions de la Commission cantonale de contrôle des films, Vaud, 1932-1935. Parcours filmographique*, id., pp. 71-79.

Critique

voir L. Asséo, *André Ehrler*, in Studer.

Diffusion

voir Haver et Cosandey 1997 (cinéma soviétique).

Institution

Félix Stürner, *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma. Politique, discours et réalisations cinématographiques de la Centrale suisse d'éducation ouvrière 1918-1937*, Université de Lausanne, Faculté des lettres, Section d'histoire, juillet 1994 (mémoire, inédit).

Maison du peuple

Mario Scascighini, *La Maison du Peuple. Le temps d'un édifice de classe*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.

Françoise Fornerod, *Lausanne, le temps des audaces*, Lausanne, Payot, 1993, pp. 20-22.

POUR MÉMOIRE

On aura noté que nous avons délibérément laissé de côté la question de la représentation du monde ou du mouvement ouvrier (sauf pour *La peste rouge*, 1938). Pour celle-ci, comme pour d'autres de cet ordre, le chercheur devra faire usage des outils de référence usuels sur le cinéma en Suisse, en commençant par la filmographie et les bibliographies suivantes:

HERVÉ DUMONT, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*, in «Cinémathèque suisse», 1987.

RÉMY PITHON, *Essai d'historiographie du cinéma suisse (1945-1991)*, in «Revue suisse d'histoire», 41, 1991, pp. 298-307.

ANDRE CHAPERON, ROLAND COSANDEY, FRANÇOIS LANGER (éd.), *Le cinéma à l'Université*, in «Equinoxe» 7, printemps 1992, pp. 139-150.

ANNEXE

La vie à Moscou en 1918 (Aus Moskaus Leben im Jahre 1918).

URSS 1918, 35 mm, nitrate, 312 m., noir et blanc, trois cartons de titre initiaux bilingues français et allemand, un carton final en russe, quinze intertitres bilingues en français et en allemand.

Production: Comité cinématographique du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique. Distribution en Suisse: Ihag-Film Zurich.

Cinémathèque suisse Lausanne, cote 47 C 11. Origine et date du dépôt: Archives suisses du film, Bâle, 1947. Provenance antérieure inconnue.

Contretype négatif et copie positive noir et blanc établis en 1996 pour la Cinémathèque suisse et la Cineteca del Comune di Bologna par «L'Immagine ritrovata», Bologna. Pas de copie à la CSL en date du 31.12.1998.

Carton initial 1	Monopol: Ihag-Film Zurich Monopol: Ihag-Film, Zürich
Carton initial 2	La vie à Moscou en 1918 Aus Moskaus Leben im Jahre 1918
Carton initial 3	Monopol: Ihag-Film, Zürich Monopol: Ihag-Film Zurich
Intertitre 1	A Moscou: Les ouvriers-soldats sont mobilisés Eine Arbeiter-Mobilisation in Moskau
Intertitre 2	Les ouvriers en marche vers la Place Rouge près du Kreml [sic] Die Arbeiter marschieren auf den roten Platz vor dem Kreml
Intertitre 3	Sklansky, remplaçant du commissaire de l'armée

	Der Kriegskommissär-Stellvertreter Sklansky
Intertitre 4	Swerdlow, président du 5ème congrès des Soviets [2-10 juillet 1918] Vorsitzender der 5. Sovietkonferenz: “Swerdlow“
Intertitre 5	Sklansky, Mualow, Kamenew, qui haranguent [sic] le congrès Ansprachen von Sklansky, Mualow und Kamenew
Intertitre 6	Défilé des ouvriers Arbeiter-Defilee
Intertitre 7	À travers Moscou Durch Moskau
Intertitre 8	Les fugitifs revenant des régions occupées Rückkehr von Flüchlingen aus den okkupierten Gebieten
Intertitre 9	La tour Suchariva Suchariva-Turm
Intertitre 10	En vue d’une révolte, les rues et maisons importantes de Moscou sont tenues par la garnison Bewachung der Strassen und wichtigen Gebäude in Moskau, in Erwartung eines Aufstandes
Intertitre 11	À Moscou, le 26 mai 1918. La fête aéronautique Moskau, 26. Mai 1918. Flugfest
Intertitre 12	Saut d’un ballon captif Absprung vom Fesselballon
Intertitre 13	Moscou, le 22 mai 1918: Une procession religieuse Moskau, 22 Mai 1918: Kirchenprozession
Intertitre 14	Tichon le patriarque [sic] Patriarch Tichon
Intertitre 15	Troupes chinoises Chinesische Truppen
Carton final	[pellicule teintée en rouge, texte russe en cyrillique] Comité cinématographique du Commissariat du Peuple à l’Instruction publique

La lutte de la Révolution en Russie. (Aus der schwersten Tagen der russischen

Revolution.)

URSS 1918, 35 mm, 174 m., nitrate, noir et blanc, deux cartons de titre initiaux bilingues français et allemand, un carton de fin en russe, treize intertitres bilingues en français et en allemand.

Production: Comité cinématographique du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique. Distribution en Suisse: Ihag-Film Zurich.

Cinémathèque suisse Lausanne, cote 47 B 10. Origine et date du dépôt: Archives suisses du film, Bâle, 1947. Provenance antérieure inconnue.

Décomposition en cours au centre de la bobine. Pas de contretype au 10 mars 1998.

Carton initial 1	La lutte de la Révolution en Russie Aus der schwersten Tagen der russischen Revolution
Carton initial 2	Monopol: Ihag-Film Zürich Monopol: Ihag-Film, Zurich
Intertitre 1	À Moscou: Congrès général des Etats-Sowiets [sic] en Russie 5 juillet 1918 Allrussicher Sowietkongress in Moskau vom 5 Juli 1918
Intertitre 2	La garde de la salle de réunion Bewachung des Versammlungslokales
Intertitre 3	Le contrôle des papiers Kontrolle der Ausweise
Intertitre 4	La grande incendie au chemin de fer de Kasan [sic], le 2. juillet 1918 Der grosse Güterbrand an der Kasaneisenbahn am 2 Juli 1918
Intertitre 5	Les flammes ayant fondu les couvercles des cisternes [sic] le naphte en feu se répand en dehors Die Flammen haben die Deckel der Naphtazisternen aufgeschweisst und das brennende Naphta ergiesst sich nach aussen
Intertitre 6	Le corps des pompiers qui protège le grand réservoir de naphte l'empêche de faire explosion Die Feuerwehr schützt das grosse Naphtareservoir vor Explosion
Intertitre 7	Une énorme quantité de vivres est réduite à néant par le feu Grosse Lebensmittelvorräte werden durch das Feuer vernichtet
Intertitre 8	À Moscou : transport des fugitifs

	Transport von Flüchlingen in Moskau
Intertitre 9	La vie à Pétrograd en juillet 1918 Aus Petrograds Leben im Juli 1918
[Cet intertitre est immédiatement suivi par l'intertitre suivant]	
Intertitre 10	Enterrement du commissaire Wolodarsky assassiné à Pétrograd Beisetzung des ermordetes Kommisärs Wolodarsky in Petrograd
Intertitre 11	Sinowjeff, Lunatscharsky, Wiskressensky qui harranguent [sic] le congrès Ansprachen von Sinowjeff, Lunatscharsky und Wiskressensky
Intertitre 12	Des invalides de guerre, qui étaient prisonniers en Autriche, se rendent en Ukraine Kriegsinvalide aus österreichischer Gefangenschaft begeben sich nach der Ukraine
Intertitre 13	A la gare Nikolajew : On attend les transports de vivres Erwarten der Lebensmittel am Nikolaiewbahnhofe
Carton final	[pellicule teintée en rouge, texte russe en cyrillique] Comité cinématographique du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique

---

Questo intervento vuole essere una semplice guida per i ricercatori che vogliono informazioni base sugli archivi e la storiografia della Svizzera: i luoghi delle fonti rilevanti, i nomi delle persone e delle istituzioni coinvolte, e una breve lista di lavori storiografici.

Le relazioni tra la classe dei lavoratori e il cinema è stata studiata soltanto negli ultimi anni. Nel 1980 circa, la Commissioni svizzera per l'educazione dei lavoratori (CSEO) ha selezionato alcuni vecchi film di interesse storico e pubblicato un catalogo che li descrive. Due blocchi di film fatti dal Partito socialista nei primi anni Trenta furono ristampati e furono oggetto dei saggi di Marc Perrenoud (1987, 1995) e di Félix Stürner (1996), citati in bibliografia

Successivamente, fu deciso di trasferire la collezione di film del CSEO all'Archivio federale svizzero. Questo piano condusse a uno sforzo comune per identificare fonti utilizzabili e formulare ipotesi di lavoro, come descritto in *Cinoptika*, capitolo di un libro che raccoglie studi di vari autori sulla storia sociale e il movimento operaio a partire dal 1848, pubblicato da Brigitte Studer e François Vallotton nel 1997. Fino ad oggi *Cinoptika*

è il solo lavoro mai pubblicato sulla relazione tra movimento operaio e film in Svizzera. Il libro contiene anche un saggio su André Ehrlen – un attivista socialista e una grande figura della critica cinematografica svizzera, che morì nel 1949 – e una lista cronologica dei film sovietici visti in Svizzera nel periodo tra le due guerre: il primo tentativo mai fatto di organizzare la bibliografia, la filmografia e i dati archivistici su questa produzione utilitaristica e spesso anonima.

Nel 1998 la collezione di film del CSEO conteneva 550 film dal 1911 al 1988 prodotti dal CSEO stesso, dal Partito socialista svizzero e da altre organizzazioni o privati svizzeri e stranieri, che ruotavano intorno all'Archivio federale.

L'indispensabile lavoro di conservazione è stato finanziato da Memoriav, un'associazione formata per conservare il patrimonio audiovisivo nazionale.

La collezione dell'Archivio contiene anche un piccolo gruppo di film in 16 mm prodotti nell'Europa dell'Est tra il 1958 e gli anni Settanta e usati da sezioni locali del partito comunista svizzero per fini di propaganda, informazione e intrattenimento.

La Cinemateca Svizzera (Losanna) contiene naturalmente lavori relativi al movimento operaio. Due di questi, prodotti in Russia, sono particolarmente interessanti, primo perché sono delle rarità, e secondo perché sono noti per essere stati portati in Svizzera durante o poco dopo il grande sciopero del novembre 1918. Questi film descrivono la vita a Mosca nel 1918 e scene della Rivoluzione.

Un'altra fonte è l'associazione Plan Fixes. Dal 1997 questo gruppo gira interviste in bianco e nero con personalità importanti, alcune delle quali collegate al movimento operaio.

This talk is intended as a simple guide for researchers who want basic information about Switzerland's archives and historiography: the location of relevant sources, the names of the people and institutions involved, and a short list of historiographic works.

The relationships between the working class and the cinema have come to be studied only in recent years. In 1980 or so, the Swiss Commission for Workers' Education (CSEO) selected a number of old films of historical interest and published a catalogue describing them. Two campaign films made by the Socialist Party in the early thirties were re-released, and were the subject of essays by Marc Perrenoud (1987, 1995) and Félix Stürner (1996).

It was eventually decided to transfer the CSEO's film collection to the Swiss Federal Archives. This plan led to a joint effort to identify available sources and formulate working hypotheses, as described in the *Cinoptika* chapter of a book of essays on social history and the labour movement since 1848 edited by Brigitte Studer and François Vallotton in 1997. To date *Cinoptika* is the only work ever published on the relationship between the labour movement and films in Switzerland. The book also contains an essay on André Ehrler - a socialist activist and a great figure in Swiss film criticism, who died in 1949 - and a chronological list of Soviet films shown in Switzerland in the interwar period: the first attempt ever made to organize the bibliographic, cinematographic and archival data on this utilitarian and often anonymous production.

In 1998 the CSEO's film collection, containing 550 films from 1911 through 1988 produced by the CSEO itself, the Swiss Socialist Party, and other Swiss and foreign organizations or individuals, was turned over to the Federal Archives. The necessary conservation work was financed by Memoriav, an association formed to preserve the nation's audiovi-

sual heritage. The Archives' collection also includes a small group of 16mm films produced in eastern Europe between 1958 and the '70s and used by the local branches of the Swiss Communist Party for the purposes of propaganda, information and entertainment.

The Swiss National Film Library naturally contains works related to the labour movement. Two of these, produced in Russia, are especially interesting, first because they are rarities, and second because they are known to have been in Switzerland during or shortly after the great strike of November 1918. They portray life in Moscow in 1918 and scenes of the Revolution.

Another source is the Plan Fixes association. Since 1997 this group has been filming interviews in black and white with leading personalities, some of them related to the labour movement.

VERA GYUREY

The Hungarian Film Institute (Budapest)

The most valuable part of our archive at the Hungarian Film Institute (Magyar Filmintezet Filmarchivum) – besides features – is the collection of newsreels and documentaries. Since the birth of motion pictures, the news films mirror the events of everyday life too, like portraits and still-life paintings, and later on photography in art history. News films have been made throughout the century. Thus we may see this type of film as the history of our century in moving images.

Our service at the Institute is also based on this film collection. The number of daily and weekly newsreels from the beginnings up to the '80s is close to 4,000. In addition we hold over 1,500 films of other types of Hungarian newsreels (special editions, sports news, pioneer news) and a few hundred of foreign newsreels.

Our earliest news report is a film by the Lumiére brothers about the celebration of Hungary's Millennium in 1896, presenting the Castle and the Chain Bridge. These are characteristic genres of Budapest at the turn of the century, about various locations that have since become symbols of Budapest.

The first Hungarian film enterprise – established in 1913 – made two documentaries. One is about the life of Emperor Franz Joseph, the other is about a big workers' strike in Budapest on May 23rd, 1912. From that point on, news films were made on a regular basis. The films are more like documentaries but also have some of the characteristics of newsreels.

A firm named Kinoriport – established in 1913 – assembled a few news reports on the events of World War I (1914-1916). Between 1918 and 1924 Sztár (Star), Corvin and Pesti Napló (Pest Diary) came out with one newsreel each on the events.

The most interesting and original material from that period is the collection of twenty newsreels from September 1918 to March 1919 by Az Est Film (The Evening Film).

Twenty newsreels by Vörös Riport Film (Red Report Film) were made during the Hungarian Soviet Republic between March and August, 1919.

The production firm Magyar Film Iroda (Hungarian Film Office) was established in 1924; it produced weekly newsreels up to 1944. In 1931 they switched to sound technique.

After the German occupation in 1944 the so-called Arrow Cross Party newsfilms documented what was probably the most tragic period of Hungary's history.

During the coalition era between 1945 and 1948 the different parties made news films according to their own points of view, therefore we consider them as party newsreels.

Between 1945 and 1962, directors such as Miklós Jancsó and Márta Mészáros, who later became famous for their feature films, also made newsreels.

Since the '80s the newsreels in movie theatres have disappeared. When television came on the scene, cinema newsreels lost what used to be their exclusive role.

The characteristics of newsreels as genre:

Memories of the past in moving pictures: famous people, political, social and historic events, events of daily life.

They give us a view of the life styles, values, tastes and concepts of a past society.

Newsreels present different events in short accounts; the length of a newsreel is between 300 and 500 metres. The early documentary shots were newsreel-like reports; after the birth of weekly newsreels the documentary separated in content and genre.

Based on the themes, one can distinguish between the local, world, sport and special editions of newsreels.

Cinema newsreels disappeared at the end of the '80s; the documentary is still around, although its classic characteristics and distribution possibilities have altered since television came on the scene.

At the end of the '80s, parallel with the renovation of feature films, we started the work of preserving newsreels and documentaries that were very close to total destruction.

We distinguish between renovation, restoration and preservation tasks. Since the newsreels were not always made under appropriate technical conditions, the restoration work sometimes requires harder work and higher costs than that of feature films. Many times the main title of a silent newsreel needs to be prepared again. The sound of talking newsreels needs to be restored with meticulous care. The film renovation does not only mean making a good quality positive copy. In order to keep films safely in the long run, we need to produce the so-called middle material as well.

In the past 10 years we have restored 4 volumes of silent newsreels and 15 years of sound newsreels. Volumes between 1945 and 1962 stood close to ruin not only due to the time elapsed but also because programmes on Hungarian national television used them on a regular basis.

The purpose of film renovation – beyond preservation – is doubtless to make film history accessible to an ever-growing number of those interested. Researchers and students had long been seeking access to the newsreels and documentaries. Thanks to the systematic renovation work and co-operation with the National Library, the renovated newsreels and documentaries are now available to readers on time-coded video cassettes at the Library's special collection. The film has become not only the object but also the tool of research in history.

Listing and archiving newsreels.– Sources for describing newsreels: the so-called censor-sheet that comes out together with a newsreel and the film. In addition there is a theme catalogue.

Five years ago we started to build a closed-system database on filmography. In the process we have simplified the data-sheet.

The more than twenty-minute-long selection we have just seen can give us only a glance at a few events in Hungary's history. The complex meaning of pictures from May 1st, 1919, of social events of Budapest in the '20s (Conrad Veidt, Adolf Zukor in Budapest) of the burning of a store of tainted pictures, and of the giant Zeppelin's journey over Budapest – these all have some of the characteristics of the genre of newsreel.

The slow motion of the giant Zeppelin from the '30s gives us the feeling of timelessness. The shape of the airship, the way it hovers over the town would fit into science fiction as well.

The last 90 seconds are amateur footage shot in Budapest in 1944. People with yellow stars on their coats march, hands up, towards death. On the events of Holocaust there is almost nothing left.

La raccolta di documentari e cinegiornali di proprietà dell'archivio è piuttosto importante: circa 5.500 fra cinegiornali quotidiani e settimanali, edizioni speciali, eventi sportivi ed altro, per quasi un secolo di storia ungherese. Possiede inoltre alcune centinaia di cinegiornali stranieri.

Il filmato più antico è stato girato a Budapest nel 1896 dai fratelli Lumière in occasione delle celebrazioni per il primo millennio della nascita dell'Ungheria.

La prima casa cinematografica ungherese venne fondata nel 1913, e produsse un

documentario sulla vita dell'imperatore Francesco Giuseppe ed uno su un grande sciopero che ha avuto luogo a Budapest il 23 maggio 1912. I primi documentari assomigliavano molto a dei cinegiornali: i due generi si separarono con l'introduzione dei cinegiornali settimanali.

La produzione di cinegiornali, iniziata durante la Prima Guerra Mondiale, continuò ad opera di svariate case cinematografiche fino al 1944 (il sonoro fu introdotto nel 1931).

Durante l'occupazione nazista, iniziata nel 1944, i cinegiornali furono prodotti dal partito filonazista della croce frecciata. I documenti filmati sulla Shoà sono andati quasi tutti perduti o distrutti; c'è però un breve filmato amatoriale girato nella capitale nel 1944, in cui si vedono ebrei con la stella gialla e le mani alzate marciare verso la morte.

Nell'immediato dopoguerra, ciascun partito politico produsse cinegiornali seguendo la propria ottica; dal 1945 al 1962 registi che in seguito sarebbero diventati famosi, come Màrta Mészàros e Miklós Jancsó, girarono anch'essi dei cinegiornali. I cinegiornali scomparvero dalle sale negli anni Ottanta, in seguito alla diffusione della televisione, e proprio una decina d'anni fa è stato iniziato un lavoro di salvataggio e recupero (documentari e cinegiornali erano ormai prossimi al disfacimento totale) delle pellicole. A tutt'oggi sono stati restaurati e riversati su videocassetta 4 volumi di cinegiornali muti e 15 anni di cinegiornali sonori. Le pellicole risalenti agli anni 1945-62 erano in condizioni particolarmente penose sia per l'età sia perché venivano regolarmente trasmesse dalla Tv nazionale.

Questa opera di preservazione e catalogazione viene effettuata in collaborazione con la Biblioteca nazionale. Il materiale è accessibile al pubblico, costituendo un importantissimo strumento di ricerca storica sugli avvenimenti di quest'ultimo secolo nel nostro paese.

La collection de documentaires et d'actualités cinématographiques qui appartiennent aux Archives est assez importante: environ 5.500 documents entre actualités cinématographiques quotidiennes et hebdomadaires, éditions spéciales, événements sportifs ou autres, qui racontent presque un siècle de l'histoire hongroise. Nous possédons en outre quelques centaines de bulletins étrangers d'actualités cinématographiques.

Le film le plus vieux a été tourné à Budapest en 1896 par les frères Lumière, à l'occasion des célébrations du premier millénaire de la naissance de la Hongrie.

La première maison cinématographique hongroise fut fondée en 1913; elle produisit un documentaire sur la vie de l'empereur François-Joseph, et un autre sur la grande grève qui eut lieu à Budapest le 23 mai 1912. Les premiers documentaires ressemblaient beaucoup à des actualités cinématographiques, et ces deux genres ne se distinguèrent ensuite qu'avec l'introduction du bulletin hebdomadaire d'actualités cinématographiques.

La production des actualités cinématographiques, qui avait commencé pendant la première guerre mondiale, fut poursuivie par plusieurs maisons cinématographiques jusqu'en 1944 (la bande-son fut introduite en 1931).

Pendant l'occupation nazie, commencée en 1944, les actualités cinématographiques furent produites par le parti philonazi de la croix fléchée. Les documents filmés sur la Shoa ont presque tous été perdus ou détruits; on a cependant pu retrouver un petit film d'amateur tourné en 1944, dans lequel on peut voir les juifs portant l'étoile de David et les mains levées qui marchent vers la mort dans les rues de la capitale.

Dans l'immédiate après-guerre, chaque parti politique produisit des actualités cinématographiques en suivant chacun sa propre optique; de 1945 à 1962, des réalisateurs qui

devinrent célèbres par la suite, comme Márta Mészáros et Miklós Jancsó, tournèrent eux aussi des actualités cinématographiques. Celles-ci ne disparurent des salles que dans les années 80, suite à la diffusion de la télévision. Or voilà justement une dizaine d'années qu'il a été commencé un travail de sauvetage et de récupération (l'état des documentaires et des actualités cinématographiques était alors proche de la détérioration complète) des pellicules. À ce jour, on a restauré et mis sur cassettes vidéos quatre volumes d'actualités cinématographiques muettes et quinze ans d'actualités sonores. Quant aux pellicules datant des années 1945-1962, elles étaient particulièrement abîmées, aussi bien pour leur âge que parce qu'elles étaient régulièrement projetées par la télévision nationale.

Ces activités de préservation et de catalogage ont été effectuées en collaboration avec la Bibliothèque nationale, et ce matériel, désormais accessible au public, constitue un outil de recherche historique de premier plan sur les événements qui ont marqué notre pays durant ce siècle.

Esperienze d'autore

MIMMO CALOPRESTI

Regista

Sono uno dei pochi privilegiati che riesce a fare anche i documentari, privilegiato perché ormai in Italia è da considerare un privilegio poter svolgere un lavoro di attenzione verso la realtà. Le televisioni mi permettono di occuparmi della realtà, e quindi lo faccio, ed è probabilmente per questo che vengo invitato a convegni dove si parla del movimento operaio.

Ultimamente, lavorando a un nuovo documentario sulle trasformazioni della fabbrica e del lavoro, sono tornato all'interno della Fiat. E attraverso l'esperienza diretta mi sembra di aver capito qualcosa che non avevo capito in tutti questi anni. Mi è successa una cosa incredibile: mentre di solito si fa un lavoro di documentazione per fare un film di finzione, a me è capitato il contrario. Ne *La seconda volta* avevo messo un'inquadratura di Nanni Moretti che attraversa la Fiat su un pulmino, ed era un'immagine finta, costruita. In questi giorni invece, ho intervistato il dottor Magnabosco, capo del personale Fiat, e l'ho ripreso mentre attraversava Mirafiori su un pulmino. Le due immagini, quella del film di finzione e quella del documentario, si assomigliano moltissimo.

Le domanda su che cos'è la realtà, cos'è la finzione, quali sono le immagini vere, e così via, mi ha fatto molto riflettere. Quando penso, però, a convegni di questo genere, mi vengono in mente immagini in bianco e nero, tute blu stinte, e poi invece mi vergogno molto perché vado in fabbrica e mi accorgo che ci sono dei colori molto forti, il blu, il rosso, il giallo, e ci sono degli operai che non hanno più la tuta, che vestono abbastanza bene oltretutto. Per esempio per alcuni, che sono chiamati CP (e sono quelli che si occupano dell'organizzazione di un'isola, cioè di un pezzo di lavoro), è obbligatorio portare una tuta rossa, e loro, con molta inventiva, la trasformano, la cambiano.

Alla fine mi ritrovo al montaggio con delle immagini che mi fanno paura, perché hanno qualcosa che è più vicino alla pubblicità piuttosto che a quella che era la mia immagine della fabbrica. E mi fa paura anche usarle, queste immagini, perché mi chiedo, appunto, «sto riprendendo la realtà o no?» E mi

accorgo come è difficile per noi, quando facciamo cinema, riprodurre una certa realtà con le immagini che oggi abbiamo a disposizione. Poi è anche vero quello che diceva Peppino Ortoleva: ci sono delle immagini del passato che diventano «comunque» belle, e infatti mi capita di vedere dei documentari con delle bellissime immagini di repertorio. Così un documentario di Lorenzini, conservato all'Archivio audiovisivo, dove c'è un'immagine emblematica dell'entrata degli operai in fabbrica, coi tesserini di riconoscimento in bocca: è un'immagine che mi ha segnato molto anche perché mi racconta qualcosa di mio padre che era operaio Fiat. Quell'immagine è molto bella e allora sono io che mi vergogno di metterci vicino le mie. Perché il problema è capire: cosa sto raccontando?

Nella ricerca di immagini di repertorio, ne ho incontrata una di Pasolini che a un certo punto diceva: io vorrei raccontare tutta la realtà, però mi accorgo che mi è più facile parlare di certe persone – e si riferiva al sottoproletariato – mentre per antipatia non riesco a parlare del potere o delle persone di potere o a intervistarle o a metterle al centro dei miei lavori. Non si dava una spiegazione politica, e anche per me succede la stessa cosa. Avevo pensato, nel girare il documentario sulla Fiat, che era importante far parlare non solo gli operai, le persone che hanno subito la trasformazione del lavoro, ma anche chi l'aveva progettata, sul perché l'aveva progettata, ma mi sono accorto che non ci riesco. Nessuno me lo impedisce – non c'è un potere che mi impedisce qualcosa in questo paese, devo dire la verità, almeno dal punto di vista cinematografico, poi sul resto c'è da discutere… – ma il problema è nell'incapacità di rapporto che ho con un certo tipo di ambiente: mi intimidisce, forse, e invece mi è più facile entrare in una linea di montaggio e parlare con gli operai. Forse, pur senza attribuire loro la capacità di trasformazione della società, mi stanno semplicemente più simpatici, e allora questa vergogna ha a che fare col rapporto che ho con la gente con cui faccio i documentari; e ha a che fare con le immagini, con la loro bellezza, e così via. Poi, mettendo insieme le immagini della catena di montaggio nel tempo, ho scoperto una cosa che mi ha stupito: che la catena è lenta. Per anni mi sono costruito un'immagine diversa, magari pensando a Chaplin, ai suoi movimenti sui bulloni, alla velocità richiesta da ogni operazione, e oggi sono sconvolto dalla lentezza della linea di montaggio. A tutti quelli che intervistavo chiedevo: ma i ritmi per te sono un problema? Nessuno si è disperato, soprattutto gli operai giovani che sono in fabbrica oggi. Insomma, sui ritmi, nessuno mi dà soddisfazione, perché quella catena di montaggio scoperta attraverso l'immagine è lenta ed è sempre stata lenta: è questa la cosa che mi sconvolge. Probabilmente, il vero problema dello sfruttamento deriva dal fatto che uno deve stare alla catena di montaggio otto ore e deve

ripetere sempre la stessa mansione. Ma in fondo, quando guardo le immagini della catena che ho girato oggi, trovo operai abbastanza rilassati dietro i robot, anche se c'è un'ingiustizia di fondo che non risolvo né io né i miei documentari, perché c'è qualcuno che continua a essere obbligato tutti i giorni a fare una cosa estremamente meno divertente di quella che stiamo facendo qui noi.

Voglio dire che il problema è in quell'immagine simbolo che secondo me racconta la fabbrica, e la racconta bene come sa fare Chaplin, ma che è falsa.

Questo per mettere in discussione che cos'è davvero la realtà e cos'è la finzione; e dato che io ultimamente passo tra questi due modi di raccontare, non capisco mai veramente quando sto raccontando la realtà o quando sto costruendola.

Le immagini di repertorio sono una cosa molto importante: si riutilizzano continuamente le stesse e anche io lo faccio. Questo fatto prima mi dava fastidio, dicevo: quando parliamo di fabbrica usiamo sempre le stesse immagini, ma perché? Non ce ne sono altre? Oggi mi sono abituato a quelle immagini; ad alcune, poi, sono anche fortemente affezionato. Forse ne devo usare di meno, perché c'è un'altra cosa che mi dispiace molto ed è che tutte le volte si «saccheggia»: Ortoleva ha usato un termine giusto.

Non ho bisogno di illustrare, mentre di solito i documentari in televisione sono quelli che illustrano, con belle immagini, una voce fuori campo più o meno neutra, le poche interviste montate abilmente, una musica accattivante (che è un termine che si usa molto quando si lavora per la televisione, perché, si dice, bisogna essere «accattivanti» dato che gli operai nessuno li vuol far sentire). Invece bisogna essere capaci di ascoltare senza bisogno di tanti trucchi.

Insomma, mi rendo conto che la gran parte dei documentari ha questo tipo di caratteristiche; mi accorgo di quanto si saccheggia per poter fare questo tipo di lavoro, e mi accorgo quanto saccheggio anch'io, perché poi vado a prendere pezzi di film che hanno fatto gli altri, costruendoli in un certo modo. E mi chiedo se è giusto, se veramente, da un punto di vista etico, questo si può fare.

Alla fine lo faccio, anche perché è il mio lavoro, per cui cerco di far vedere qualcosa che mi interessa. Uso le immagini, togliendo il montaggio che era stato fatto. Il film di Lorenzini, secondo me, è un esempio tipico da questo punto di vista, e più lo rivedo e più mi accorgo che è un film che bisognerebbe far vedere, mentre se ne vedono solo le immagini che passano nei documentari che in tutti questi anni hanno parlato di classe operaia. Ecco, mi chiedo quando ci verrà voglia di vedere «quel» film, invece di usarne solo le immagini?

Sto quindi molto attento a questa pratica del saccheggiare, anche perché non mi importa di illustrare nei miei documentari. Uso poche immagini di repertorio e vado nella direzione di usarne sempre meno.

C'è anche da dire, però, e mi sembra importante, che mentre riusciamo a ottenere delle immagini di repertorio belle appunto, fin troppo belle, per cui perfino i discorsi di Mussolini acquistano grande fascino, non riusciamo a trovare il sonoro originale. Eppure il suono di una pressa è importante: ad esempio uno degli operai che ho intervistato per il documentario ricorda la fabbrica come luogo di grande orchestrazione di suoni. Ma questa «orchestrazione» non riesco a trovarla nelle immagini di repertorio. Mi sembra un problema importante, da discutere anche nell'ambito di dibattiti come questo, per trovare una soluzione.

Riguardo alle immagini, infine, mi chiedo sempre cosa fare di tutto il materiale girato che non uso, e che spesso è tantissimo. Quando realizzo delle interviste, di solito – poiché non faccio mai film a tesi, e quindi non ho da dimostrare mai niente – mi fermo davanti a una persona che mi racconta qualcosa e sto lì ad ascoltarlo, a volte per ore. Alla fine ho un sacco di materiale, pieno di parole, testimonianze, che poi non uso. Ecco, potrei tenerle in un archivio: forse non userò più le immagini di repertorio ma potrei lasciare all'Archivio le mie immagini in custodia.

Il lavoro che faccio è quello di raccontare le storie delle persone. Anche il cinema di narrazione racconta delle storie, e su questo qualche volta si è equivocato. Si è pensato che il documentario raccontasse la realtà, mentre, a mio avviso, il documentario come il film di finzione racconta delle storie, delle storie di persone.

Mimmo Calopresti, en parlant de son dernier film - un documentaire sur les trans-formations de l'usine et du travail -, s'interroge sur le rapport entre la réalité et la fiction dans son expérience, qui alterne la mise en scène de films de fiction et le tournage de documentaires. Par exemple, l'image du monde ouvrier qu'il avait à l'esprit, une image en blanc et noir, ou encore celle des bleus de travail délavés, n'est pas celle qu'il a trouvée chez Fiat, où les couleurs sont multiples et vives - le bleu, le rouge, le jaune, où il y a des ouvriers qui ne portent même plus le bleu de travail, et d'autres pour lesquels le "bleu" est devenu le "rouge". Ainsi, lorsqu'il les a revues au montage, ces images devenaient plus proches de la publicité que de l'idée qu'on se fait d'une usine. D'où une certaine crainte à les utiliser.

Les documentalistes travaillent beaucoup avec des matériels de répertoire: si l'on met bout à bout les images des chaînes de montage au fil du temps, on découvre que ces chaînes sont lentes. Voilà un autre exemple de la façon dont l'image que l'on se fait de

l'usine - par exemple en évoquant *Temps modernes*, de Charlie Chaplin - ne corres-pond plus à la réalité. Ceci ressort également des interviews faites aux ouvriers: plus personne aujourd'hui ne se plaint des rythmes. Probablement, le véritable problème de l'exploitation découle de la répétitivité des mêmes tâches. En outre, les documentaires du passé sont souvent «pillés» pour y trouver des images qui illustreront les documentaires d'aujourd'hui, surtout ceux destinés à la télévision. Il faut donc se demander si cela est juste, et accorder quoi qu'il en soit davantage d'attention à cette pratique du pillage. Il y a un très beau documentaire de Lorenzini sur Fiat, utilisé un peu partout; or, au lieu d'en prendre quelques images de-ci de-là, quand est-ce que nous éprouverons l'envie de voir l'intégralité du film?

Au fond, selon Mimmo Calopresti, son travail consiste à raconter les histoires des personnes: on a cru que le documentaire pouvait narrer la réalité alors qu'il raconte, comme dans les films de fiction, des histoires — des histoires de personnes.

Speaking of his last film, a documentary on transformations in factories and work, Mr. Calopresti describes the relationship between reality and fiction in his experience as a director of documentary and narrative films. For instance, the image he had had of the worker's world - an image in black and white, or with faded blue overalls - is not what he found at Fiat, where there are plenty of strong reds, blues and yellows; some workers are required to wear red jump-suits, others don't wear any. Viewing the images in the editing room, he found them much closer to advertising graphics than to his orig-inal idea, and was a little afraid to use them.

Documentary filmmakers work a great deal with stock footage. Putting together images of the assembly line in the past, one discovers that it was quite slow. This is another example of how the idea one has of factories, based on Chaplin's *Modern Times* doesn't correspond to reality. This appears from interviews with workers: today nobody complains about the pace. The real problem of exploitation lies in having to repeat the same tasks over and over.

Footage from documentaries made in the past is often spliced into today's documentaries, especially those produced for television. We should wonder about this practice, and anyway be more careful with it. Lorenzini's very fine documentary on Fiat is used a great deal; when will we want to see that film, instead of just using its images?

Calopresti sees his work as telling people's stories. One thinks that documentaries depict reality, but actually they tell stories - people's stories - just as narrative films do.

UGO GREGORETTI

Regista

Io sono un regista di cinema, di televisione, di teatro di prosa e di teatro d'opera, che trent'anni fa, ai tempi del fatidico '68, fu, come altri colleghi, contagiato dal desiderio e in conseguenza dalla scelta, come si diceva allora, di mettere la macchina da presa, o meglio il sapere di autore cinematografico, al servizio e a sostegno delle lotte operaie. Quegli anni furono, come ricorderete tutti, di grande passione, anni nei quali, in Francia prima e poi in Italia, esplosero i non dimenticati episodi di lotte operaie e sindacali. I cineasti italiani hanno sempre avuto un limite, diversamente per esempio da quelli francesi: dopo l'Unità d'Italia, alla fine dell'Ottocento, si stabilì che a Roma non si dovessero impiantare fabbriche. Per ragioni di sicurezza e di conservazione, la capitale non doveva avere una cintura rossa, – non so se allora già si denominasse rossa –, come per esempio Parigi; e quindi, il proletariato che i cineasti romani, concentrati nella loro quasi totalità a Roma, hanno avuto l'opportunità di conoscere e di rappresentare, è stato prevalentemente o sottoproletariato urbano, ladri di biciclette e simili, o contadino; i film sociali più importanti della storia del nostro cinema, dal dopoguerra in poi, si sono in gran parte concentrati sui problemi delle classi contadine. Gli operai non li abbiamo quasi conosciuti, o li abbiamo conosciuti facendo rare trasferte nel Nord Italia; a Roma erano una etnia quasi minoritaria, una specie da proteggere.

Quando perciò nel 1968, una fabbrica a Roma venne occupata dagli operai, la cosa fece una grande impressione e attirò l'interesse dei cineasti, che erano alla ricerca di un approccio con il movimento operaio, tant'è vero che su questa fabbrica, una tipografia di tre o quattrocento dipendenti (ora non ricordo bene il numero), si appuntò un interesse fortissimo da parte dei cineasti, degli esponenti del movimento studentesco, dei leader dell'ultra sinistra, cioè quelle forze politiche o ideali che in quel particolare momento cercavano di stabilire un rapporto col movimento operaio.

Anch'io decisi di andare a trovare gli occupanti di quella tipografia, che si chiamava Apollon. Vi andai con alcuni colleghi e facemmo delle assemblee

nella mensa della fabbrica, ma presto venne fuori un elemento di incomprensione fra le due categorie: gli operai e i cineasti. Un po' velleitari e un po' presuntuosi, proponevamo una «linea di lotta» ad operai che sicuramente sapevano meglio di noi che cosa avrebbero dovuto fare per raggiungere il loro obiettivo, cioè la riapertura della fabbrica, che era stata chiusa per volontà dei padroni e che gli operai subito dopo avevano occupato, e quindi la riconquista del loro posto di lavoro. Invece noi, devo dire un po' sciocchi, proponevamo loro di fare la rivoluzione, di uscire per esempio dai cancelli e attuare un blocco della strada sulla quale sorgeva la fabbrica, la via Tiburtina. Loro ci rispondevano: «Ma se facciamo il blocco stradale domani siamo tutti in prigione e l'occupazione finisce!»; e noi queste obiezioni le consideravamo di buon senso mediocre. La nostra ambizione era da una parte quella di dettare la linea, dall'altra era di un tipo ancora più soggettivistico, come si diceva allora; volevamo noi liberarci degli strumenti del nostro mestiere, emblematicamente della macchina da presa, perché dicevamo: «la macchina da presa nelle nostre mani è pur sempre uno strumento di dominio capitalistico della nostra classe di autori nei confronti dei proletari». E quindi la proposta che facemmo, e per la quale fummo quasi messi alla porta era: «il film che si potrebbe fare a sostegno della vostra lotta, anziché noi, lo girate voi; noi vi diamo gli strumenti e voi ve ne appropriate». Mi ricordo che un operaio disse: «Ma io tutt'al più so fotografare il pupo mio quando è seduto sul vasino! Di più, come cineasta, come autore, non so fare». Devo dire che dopo questi approcci iniziali alquanto sconcertanti, soprattutto per loro, i cineasti si allontanarono in buona parte dalla fabbrica, perché non era sufficientemente rivoluzionaria; soltanto in pochissimi accettammo di lavorare al servizio degli occupanti, ma nel modo che intendevano loro, e cioè sostenendo col nostro film la linea dell'occupazione, che era quella discussa e scelta dalla totalità degli occupanti, e mettendo tutto il nostro possibile talento di autori cinematografici al servizio della loro scelta politica e sindacale. Stabilimmo, sempre attraverso quelle assemblee che si svolgevano nella mensa (una mensa dove le mogli degli operai occupanti cucinavano e dove in quel periodo era affluita quella che si chiamava proverbialmente la «solidarietà delle regioni rosse», che voleva dire un camion, forse anche col rimorchio, proveniente da Bologna, Reggio Emilia, Modena, carico di agnolotti, cotechini, forme di parmigiano, fiumi di lambrusco, leccornie stupende inviate dai compagni dell'Emilia Romagna agli occupanti romani), stabilimmo, dicevo, che il filmato non avrebbe dovuto avere un puro e semplice valore di documentazione, ma che dovesse diventare *ipso facto* uno strumento di lotta, un nuovo strumento del quale gli operai si sarebbero serviti per portare avanti la loro vertenza, continuando ad occupa-

re la fabbrica. La parola d'ordine era: «Resistiamo un minuto in più del padrone». Quindi, si decise di realizzare il film immediatamente, e appena pronto di usarlo, con il fine di far crescere intorno a questa piccola fabbrica romana una solidarietà a livello nazionale, attraverso una diffusione capillare, continua, instancabile, cocciuta della pellicola, che noi attuammo subito dopo averla realizzata. Si stabilì che il film dovesse essere un film in senso proprio, non esattamente quella che oggi si chiama una *fiction* , ma qualcosa di somigliante; la situazione lo permetteva, nel senso che la fabbrica occupata, una serie di capannoni, era come un insieme di teatri di posa, una piccola Cinecittà anche nell'aspetto. Gli operai, i tre o quattrocento occupanti, che poi si alternavano, erano di fatto delle persone che avrebbero potuto benissimo, per una settimana (le riprese durarono otto giorni), fare gli attori, i figuranti, le comparse; operai romani molti dei quali spiritosi, arguti, capaci di «recitare». Ricordatevi che il nostro glorioso neorealismo era fondato in gran parte su attori non professionisti, su popolani romani; e noi ne avevamo tanti a disposizione. Si decise di raccontare la storia della lotta, di ciò che era successo nei mesi e negli anni precedenti, in modo che lo spettatore venisse a conoscenza della vicenda che era sfociata nell'occupazione di quei giorni. Quindi un copione di fatto, un canovaccio, diciamo. Noi siamo il paese della commedia dell'arte e questa prospettiva non ci spaventava più che tanto. Così abbiamo scelto, insieme agli operai, gli episodi da raccontare, da mettere in scena come in un film, dove gli stessi operai erano gli attori della propria storia, degli eventi che avevano realmente vissuti e che venivano ricostruiti sulla carta, la mattina o la sera prima, e poi filmati, rappresentati, con dei momenti di totale identificazione. Per esempio abbiamo ricostruito delle assemblee dove i membri della commissione operaia (allora esistevano ancora le commissioni interne) annunciavano agli operai che gli stipendi non sarebbero stati pagati, oppure altri momenti nei quali avvenivano scontri molto forti tra la commissione interna e la massa degli operai, e loro, gli "attori", rivivevano questi episodi, di cui conservavano impresso un cocente ricordo, con una tale identificazione, che in certi momenti abbiamo temuto che veramente si picchiassero. La rievocazione delle passioni vissute qualche mese prima creava talvolta momenti di tensione reale, si esprimeva con una forza, una verità, una sincerità che certo giovarono molto alla credibilità della nostra pellicola. Altri problemi erano quelli di rappresentare i padroni, perché dovevano esserci anche le figure, i personaggi del padrone e dei suoi collaboratori, il padrone che volutamente aveva fatto fallire la fabbrica; e non era facile, perché nessun operaio poteva essere credibile, come dire, "somaticamente" come padrone. Allora convincemmo alcuni compagni dirigenti del Partito comunista italiano, tra quelli che avevano l'aspetto più

borghese (e non è che difettassero, ce n'era più d'uno), a venire in fabbrica, con dei cappotti di cammello e degli eleganti cappelli, a fare la parte dei padroni. Altro problema: siccome la polizia aveva tentato alcune irruzioni notturne nella fabbrica, impedite da un servizio di vigilanza operaia molto duro, noi, che volevamo ricostruire una di quelle scene, un arrivo di notte sulle jeep dei poliziotti, non riuscivamo a trovare un operaio che si prestasse a indossare la divisa di poliziotto. Le divise le avevamo prese a nolo, le jeep pure, mancava il materiale umano, e allora si dovette fare un'assemblea per convincere quegli operai che secondo me avevano più di tutti la faccia da poliziotti (cioè da proletari meridionali), che era quasi un dovere politico e di solidarietà di classe indossare le aborrite divise. Ora, gli aneddoti sarebbero tanti, ma non mi dilungo e arrivo alla conclusione. Vorrei dire che la fase più emozionante non fu tanto quella delle riprese, che pure ci coinvolsero a fondo, ci travolsero anche sul piano sentimentale, emotivo, specie quando poi ci accorgemmo che il film era pure riuscito bene, e non credevamo quasi ai nostri occhi. La fase più importante fu quella successiva, quando abbiamo portato questo film dappertutto, in tutte le fabbriche italiane, negli ospedali, sulle aie contadine, nelle piazze; ed eravamo sempre un gruppo di operai dell'Apollon, io e qualche mio collaboratore. E subito dopo la proiezione, che invariabilmente suscitava emozione, commozione ma anche ilarità, comunque un sentimento di partecipazione straordinario, organizzavamo la colletta, la sottoscrizione, e utilizzando il film in questo modo si riuscì a fare andare avanti l'occupazione per qualche mese, perché portammo a casa alcuni milioni (allora era tantissimo), che erano la somma di quei pochi soldi che gli spettatori operai si levavano dalla tasca e davano come solidarietà, come contributo alla continuazione della lotta. Un altro obiettivo fu quello di ottenere telegrammi e messaggi di solidarietà. Si chiedeva che venissero mandati telegrammi al Presidente del consiglio, al Ministero del lavoro, in Parlamento. Inondammo Roma di telegrammi e messaggi e così, alla fine, grazie anche al contributo del nostro film la fabbrica fu riaperta. Ecco, vi ho raccontato un'esperienza di quello che allora si chiamava il cinema militante.

Au cours de l'année agitée de 1968, Rome n'avait pas de "banlieue rouge", comme à Paris par exemple, et les cinéastes romains qui, comme on le disait alors, voulaient mettre leur caméra au service des luttes ouvrières, avaient surtout connu le sous-prolétariat urbain d'origine paysanne. Par conséquent, lorsqu'une usine romaine fut occupée par les ouvriers, la chose fit grand bruit et attira l'intérêt de cinéastes alors à la recherche d'une approche avec le mouvement ouvrier.

Gregoretti fut parmi ceux qui allèrent rencontrer les occupants de cette typographie, qui s'appelait Apollon. Or, durant les assemblées, plusieurs éléments d'incompréhensions apparurent vite entre ces deux catégories - les ouvriers et les cinéastes -, et ces derniers finirent par quitter la place car, selon eux, l'usine n'était pas suffisamment révolutionnaire. Certains restèrent toutefois, dont Gregoretti, qui accepta de mettre son talent cinématographique au service de l'occupation de l'usine, décision au coeur des débats et qui avait été choisie par la totalité des occupants.

Toujours durant l'assemblée, il fut décidé que le film n'aurait pas dû simplement avoir une valeur documentaire mais devenir *ipso facto* un instrument de lutte. Sa réalisation fut donc immédiate, pour le faire circuler et amplifier à l'échelle nationale la solidarité autour de cette petite usine romaine. Il fut également décidé de raconter l'histoire de la lutte et des événements qui s'étaient produits dans les mois et les années ayant précédé, pour que le spectateur pût être informé des faits qui avaient entraîné cette occupation. Les acteurs et les figurants furent les ouvriers eux-mêmes, ces ouvriers romains à l'esprit vif et perçant, naturellement capables de "réciter" et qui participèrent au tournage en s'identifiant parfois de façon totale, avec une force, une vérité et une sincérité qui apportèrent indubitablement beaucoup à la crédibilité de la pellicule.

Par la suite, ce film fut projeté un peu partout, dans les usines italiennes, dans les hôpitaux, dans des assemblées paysannes et sur les places des villages, et, outre faire connaître l'histoire de la typographie Apollon, il contribua aussi au succès de la lutte en fournissant aux occupants une aide économique de plusieurs millions de lires (une somme considérable à l'époque) provenant de la souscription des spectateurs qui virent le film.

Unlike Paris and other large cities, Rome did not have a "red belt," and in 1968 the Roman filmmakers who wanted to put their cameras at the service of the workers' struggle (as people used to say) were more familiar with the urban subproletariat of peasant stock. When Apollon, a local printing plant, was occupied by strikers, the event made a huge impression on these filmmakers, who had been looking for a way to approach the labour movement.

Mr. Gregoretti was among the filmmakers who sought out the workers at Apollon. At their assemblies, however, it soon became clear that the two groups were not on the same wavelength. Most of the filmmakers decamped when they found that the protest was not revolutionary enough for them. The few who remained, including Gregoretti, agreed to contribute their talents to support the policy discussed and unanimously voted by the workers.

The assembly also decided that the film should not be a simple documentary, but a tool for their struggle. Accordingly, it was to be made posthaste and immediately circulated in the hope of mobilizing nationwide solidarity around this small Roman plant. The film was to show the history of the struggle - what had been going on for months and years - so that viewers could understand why the situation had boiled over into the protest in progress at that very time. The actors and extras were the workers themselves - many of them witty and natural performers. They took part wholeheartedly in the film's creation, with a forcefulness, authenticity and sincerity that certainly contributed a great deal to its credibility.

The film was shown throughout Italy - in factories, in hospitals, on threshing floors out in the country, in city squares. Besides informing the public about the Apollon strike,

the film contributed to its success by bringing in several million lire (a huge sum at the time) donated by the audiences for the strikers' relief.

CARLO LIZZANI
Regista

C'è molto da fare ancora – e su questo siamo tutti d'accordo – nella ricerca e nella conservazione dei documenti filmici.

Per fare due esempi: la Mostra del cinema di Venezia possiede un archivio con materiale preziosissimo. *Fiction*, ma anche la *fiction* è documento, testimonianza d'epoca, di gusti, di costume. In che condizioni è questo archivio? Ci sono i mezzi adeguati per renderlo tecnologicamente moderno, fruibile, centro di studi, di ricerca, di riflessione?

Secondo: la Rai. Io personalmente ho girato in Asia, in America, in Africa. Documenti preziosi, perché coglievano momenti storici importanti: la guerra nel Sud Est asiatico, la decolonizzazione dell'Angola e il processo ai mercenari bianchi, testimonianze sulle libertà civili negli Stati Uniti, con interviste a Coretta King, Jane Fonda etc. Si è molto parlato della riutilizzazione degli archivi Rai per nuovi formati. Ma se noi stessi autori volessimo rivedere questi materiali? Risposte vaghe, pratiche kafkiane da seguire.

A proposito di Archivi: è stata mai fatta una ricerca - vorrei suggerirla - dei documentari e dei film prodotti dal 1937-1938 al 1942-1943 dai Cineguf? Si tratta di corti o mediometraggi realizzati con spirito sperimentale da autori allora giovanissimi: Lattuada, Emmer, Comencini. Anche io girai qualche piccolo documentario a colori. (Rimase sulla carta un invito a Zavattini per un film d'avanguardia). Ma chissà quante altre cose interessanti sarebbero venute fuori da questa ricerca. Dico "sarebbero", perché forse ormai è troppo tardi.

Qualche parola sul problema della filologia. Avete mai sentito parlare della censura "aggiuntiva" ? Cito due esempi. Il neorealismo italiano fu molto popolare nell'URSS e in tutti i paesi del "socialismo reale". Infatti, in modo non retorico denunciava ingiustizie e diseguaglianze sociali del mondo capitalistico. Qualche volta però la denuncia era fin troppo amara, e per i sovietici mancava il momento del riscatto, il momento della solidarietà dei lavoratori, in vista di un rinnovamento... E così, i censori di Mosca fecero aggiungere al finale di *Ladri di biciclette* un brano di un lungo documentario che io

avevo girato quando Togliatti, ristabilitosi dalle ferite di un attentato fascista, era stato festeggiato da una folla sterminata, convenuta a Roma per salutarlo. Anche il mio documentario era stato acquistato poco prima dall'Unione Sovietica, e sembrava fatto apposta per dare a *Ladri di biciclette* un finale di "speranza". I lavoratori non erano soli.

Un esempio speculare a questo? Un esempio di censura aggiuntiva in occidente, perfettamente speculare a quello appena citato. Nel 1957, girai un documentario lungometraggio nella Repubblica popolare cinese. Un gesto coraggioso da parte di un produttore non certo simpatizzante del comunismo, ma consapevole del valore di un evento così eccezionale. Il film non era un apologia del paese di Mao, era basato molto su paesaggi, folklore, e qualche scena di massa (costruzioni di dighe etc.) Ma dava comunque l'idea di un Paese piuttosto sereno, di una società risanata.

La Cina di Mao non era nemmeno riconosciuta diplomaticamente e quando il film fu pronto, il produttore e i distributori cominciarono a spaventarsi, non volevano passare per filo-comunisti.

E così convinsero me e gli autori del testo, Vigorelli e De Concini, a mettere in testa e in coda al film due brevi sequenze girate a Hong Kong; non tanto per contrapporre alla Cina di Mao un'immagine di democrazia occidentale (Hong Kong era una colonia), ma per far vedere alcuni aspetti di "cinesità" degradata che nella Cina di Mao era scomparsa o occultata. (Per esempio nella Cina Popolare mi era stato impedito di riprendere le donne con i piedi piccoli. Una vergogna per la cinesità in senso globale, perfino per i rivoluzionari che stavano svecchiando il paese).

Pur di fare uscire il film, noi accettammo. Dietro quanti film o documentari ci sono storie del genere?

Il y a encore beaucoup à faire pour la recherche et la conservation des documents filmés. À titre d'exemple, les très précieuses Archives de l'Exposition internationale du cinéma de Venise ou les Archives de la Rai ne sont pas accessibles de l'extérieur, pas plus qu'il ne nous est donné de savoir dans quelles conditions elles se trouvent.

Toujours en matière d'archives, nous suggérons d'effectuer une recherche des documentaires et des films produits par les Cineguf (Groupes Universitaires Fascistes) de 1937-38 à 1942-43, réalisés dans une optique expérimentale par des auteurs alors très jeunes tels que Lattuada, Emmer, Comencini ou Lizzani lui-même.

En ce qui concerne les questions de philologie, rappelons qu'il existe aussi une censure "par addition". Un exemple en est la sortie en Union soviétique du film *Le voleur de bicyclette*, où les censeurs de Moscou ajoutèrent au final l'extrait d'un long documentaire que Lizzani avait tourné lorsque Palmiro Togliatti, une fois remis des blessures d'un atten-

tat fasciste, avait été fêté par une foule innombrable venue à Rome pour le saluer. Or l'Union Soviétique avait acquis depuis peu les droits de ce documentaire, qui semblait avoir été fait justement pour donner au *Voleur de bicyclette* un final d'"espérance" et de rachat.

Un autre cas à signaler fut celui de la sortie en Italie d'un documentaire sur la République populaire chinoise, toujours mis en scène par Lizzani. Soucieux dene pas pour des philocommunistes, les producteurs firent rajouter au début et à la fin du film deux brèves séquences tournées à Hongkong pour montrer quelques-uns des aspects dégradés de la sinisation qui avaient été masqués ou complètement gommés dans la Chine de Mao.

Combien d'histoires de ce genre se dissimulent-elles derrière de nombreux films et documentaires?

There is still a great deal to do in researching and preserving film documents. For instance, neither the Venice International Film Festival's extremely valuable archive nor the Rai archive is accessible to outsiders, and no one on the outside knows what condition they are in.

An important archival project would be to research the documentaries and feature films produced in Italy by the Cineguf association in 1937-38 and 1942-43, and directed in an experimental spirit by then-fledgling filmmakers such as Lattuada, Emmer, Comencini and Lizzani himself.

As regards the problem of philology, it should be remembered that there exists a form of censorship that adds rather than deletes. One instance was the release of *Bicycle Thieves* in the Soviet Union. The Moscow censors tacked onto the end some footage from a long documentary Lizzani had shot when Togliatti was hailed in Rome by a huge crowd that had come from all over the country to greet him upon his recov-ery from wounds inflicted in a fascist assassination attempt. This documentary had been bought by the Soviets not long before, and it seemed to have been shot on purpose to give *Bicycle Thieves* an optimistic ending.

Another case was the release in Italy of a documentary Lizzani directed on the People's Republic of China. The producers, fearing to be taken for pro-communists, added at the beginning and the end two short sequences shot in Hong Kong in order to show some ugly aspects of Chinese life that had disappeared or been hidden in Mao's China.

How many films and documentaries have undergone this kind of treatment?

CITTO MASELLI

Regista

Sono molto contento di essere stato invitato a questo convegno come regista, dato che in occasioni del genere mi trovo sempre tra gli organizzatori o i teorici, o comunque la mia presenza è legata al mio impegno attivo di cineasta militante dentro il movimento operaio.

Del resto, proprio per questo, credo di avere delle esperienze da raccontare che forse sono particolarmente interessanti e anche curiose. Ero un ragazzino precoce e tremendo, per cui già nel 1947 ho girato il mio primo film per la Cgil, che allora era ancora unitaria, sulla costruzione della scuola centrale sindacale di Ariccia. Il film fu proiettato al Congresso mondiale sindacale del giugno 1948, alla presenza di tutto il mondo sindacale; era un'opera modesta, con dei pezzi lirici, come un giovane cineasta poi finisce per fare, con le cose più inaspettate e la musica di Stravinsky. Ma c'era anche qualcosa che era molto bello per tutta Italia: gli operai che versavano un'ora di lavoro per la costruzione della scuola. Solo che questo versamento dell'ora di lavoro era una cosa che … non si vedeva e allora Di Vittorio mi fece una critica pubblica dicendomi che mancavano le scene di massa, che non si vedevano gli operai che versavano l'ora di lavoro. E io avrei dovuto rispondergli, con logico buon senso, che non c'era nulla da vedere, perché nessuno aveva versato materialmente quei soldi levandoseli dalla tasca. E invece – era il '48 e noi comunisti di allora avevamo molto la concezione del dovere e della necessità dell'autocritica – mentre di Vittorio non aveva ancora finito di farmi questa osservazione, io già facevo segni che aveva perfettamente ragione, che era vero che mancavano le scene di massa e che insomma avevo sbagliato. I responsabili della Cgil, però, in particolare Fredduzzi e Tesei, che è stato poi il responsabile del settore trasporti della Cgil per tanti anni, erano seccatissimi con me che gli avevo risposto a quel modo, perché loro erano quelli che poi ci andavano di mezzo.

Questa fu la mia prima esperienza di regia, di fotografia, di organizzazione: ne risultarono venticinque minuti che dovevano incitare le persone, i compagni a versare altri contributi per la scuola sindacale. Non fu un'espe-

rienza molto significativa, perché in realtà l'attività cinematografica del sindacato in Italia è stata sporadica, senza un'intelligenza strategica e una comprensione di questo strumento straordinario che è il cinema, vuoi nel senso generale di diffusione di idee, vuoi nel senso più specifico militante.

Vorrei comunque accennare ad alcune esperienze di cinema militante che ho fatto recentemente, e che possono essere interessanti in questo convegno. Io ho rifiutato, da quella mia prima esperienza in poi, di fare dei film personali, diciamo d'autore, anche se mi è stata offerta l'occasione diverse volte. Ho preferito fare dei film collettivi, come è avvenuto sia per la grande manifestazione contro il taglio dei punti della scala mobile del 24 marzo del 1984, con Berlinguer, dove furono quarantanove i registi italiani impegnati, sia per la manifestazione sulle pensioni del 1994, contro il governo Berlusconi. In quest'ultimo caso, ci siamo trovati in una situazione molto strana perché non si è potuto fare il montaggio del sonoro così come era, dato che gli slogan, le grida, le interviste erano pessime... Non c'era stata una grande manifestazione del movimento operaio da almeno un decennio, forse proprio da quell'altra sulla scala mobile, e c'era come un impoverimento della fantasia: ma non è una mia opinione ma il commento che abbiamo fatto insieme a Trentin, a Cofferati, ad altri compagni. Gli slogan erano molto ripetitivi, tre o quattro frasi sempre ripetute e senza fantasia e in più molto violente, molto seccanti. Allora abbiamo dovuto scegliere, e alla fine abbiamo deciso di eliminare tutto quello che era il sonoro della manifestazione e mettere un commento musicale di Ennio Morricone, che lui ha composto, a mio avviso in maniera splendida, appositamente per noi. Ed è venuto uno stranissimo film, devo dire, che poi non ha avuto circolazione perché la questione delle pensioni è presto rientrata. Comunque, e questi sono poi i misteri del cinema, il risultato è stato inaspettatamente lirico, cioè un lavoro specifico su una manifestazione per le pensioni ha preso un taglio profondamente poetico e lirico. In tal senso, alla fine lo considero un film riuscito, soprattutto per la musica straordinaria di Morricone, uno strano personaggio capace però di produrre delle opere di una straordinaria forza e poesia.

Ecco, queste sono le mie tre esperienze specifiche con il sindacato. A cui aggiungerei, a conclusione, il lavoro affannoso durato anni, fatto insieme a Rinaldo Scheda, nel tentativo, purtroppo completamente inutile, di creare un settore culturale in cui il cinema fosse un punto importante dentro la Cgil.

Maselli parcourt les débuts de sa carrière de cinéaste militant en rappelant comment,

en 1947, alors qu'il était très jeune, il réalisa un documentaire sur commande de la CGIL, illustrant la campagne pour la construction de l'école centrale syndicale d'Ariccia, pour laquelle il était demandé aux ouvriers de verser l'équivalent d'une heure de travail. Ce film, qui porte en lui toutes les limites d'une oeuvre de débutant, fut projeté lors du Congrès mondial syndical de juin 1948.

Ce ne fut pas une expérience très significative puisque, en réalité, l'activité cinématographique du syndicat dans l'Italie de l'époque était plutôt intermittente. Il n'y eut jamais aucune intelligence stratégique à la base, ni une compréhension de cet outil extraordinaire qu'est le cinéma, aussi bien au sens général de la diffusion des idées que dans celui, plus particulier, du militantisme politique.

Après ce départ, Maselli préféra réaliser des oeuvres collectives. C'est ce qu'il fit pour la grande manifestation sur l'échelle mobile des salaires, le 24 mars 1984, aux côtés de 49 metteurs en scène italiens, ou plus récemment, lors de la manifestation de 1994 contre la réforme des retraites. Concernant ce dernier film, il est d'ailleurs significatif qu'on n'ait pas pu monter la bande-son originale, car les slogans, les cris et les interviews était bien souvent sans aucune fantaisie, et qui plus est très violents et désagréables.

En dernier recours, il fut décidé d'éliminer la bande sonore initiale et d'utiliser un accompagnement musical d'Ennio Morricone composé pour l'occasion. Le résultat en fut très inattendu, à la fois poétique et lyrique.

In retracing his career as a militant filmmaker, Mr. Maselli recounted how in 1947, as a very young man, he made a documentary for the CGIL on its campaign to build a school for union officers at Ariccia, near Rome. Workers were asked to contribute an hour of pay. The film, evidently the work of a novice, was shown at the world union congress in June 1948.

It was not a very significant experience, in part because in Italy the unions have very rarely taken to filmmaking. They have never had a strategic plan or an understand-ing of the potential of this extraordinary tool, either in the general sense of spreading ideas or in the sense of political activism.

After that solo beginning, Maselli preferred to participate in group works. One of these was made, with contributions from 49 Italian directors, on the great demonstration held in March 1984 to protest changes in the cost-of-living adjustment; another was on the 1994 demonstration against social-security reform.

In the latter case, a very significant fact was that the original sound track could not be used because the slogans, the shouts and the interviews were unimaginative, very violent and offensive. It was eventually decided to eliminate the original sound and use a musical background composed by Ennio Morricone. The result was unexpectedly poetical and lyrical.

PAUL MEYER
Metteur en scène

Au sommaire des cinématographies nationales, on trouve, sinon suffisamment de films pour retracer l'histoire du pays, du moins des nombreuses oeuvres illustrant des moments forts de son évolution et l'ensemble révèle plus ou moins fidèlement – selon le degré de centralisation – les diversités géographiques.

Ainsi, le cinéma interroge la nation et les hommes, pétris en leur devenir par le temps et l'espace.

Rien de tout cela dans les cinémas de Belgique.

Sans doute serait-il facile d'en chercher les raisons dans une mise en route bien tardive et insuffisante des infrastructures de production. Mieuxvaut, me semble-t-il, en chercher les racines premières dans les origines mêmes d'une nation hybride née de volontés extérieures.

Mais de telles déclarations nous entraîneraient sur le chemin des surréalités belges et je veux m'en tenir aux rapports existant entre les cinémas de Belgique et l'histoire ouvrière.

Avant cela, tout de même, si vous le permettez, une parenthèse, un point d'histoire qui fut longtemps occulté, dans ce pays qui cultive le silence comme une vertu cardinale.

Dans les années qui précédèrent la guerre de 1940-1945, les États-Unis décidèrent d'implanter dans le nord de la Belgique une usine de montage d'automobiles. Vous me direz que le cinéma n'a rien à voir avec une telle décision. Eh bien, si. Dans le contrat qui allait lier la Belgique aux États-Unis, il y avait, parmi bien d'autres, une clause qui stipulait que la Belgique s'engageait à ne pas développer une industrie du cinéma.

Le contrat fut signé. L'usine est toujours là. On ne peut que s'en réjouir.

La classe ouvrière n'est pas une des préoccupations majeures des cinéastes belges et, pour m'en tenir au long métrage de *fiction*, j'en compte difficilement plus d'une dizaine.

Vous trouverez dans le cinéma de Belgique une grande diversification de héros: des nains, des castrats, des trisomiques, des salauds, des saints, des

scaphandriers, des désespérés, des joueurs d'échec, des obsédés, des assassins d'enfants: bref, beaucoup d'exceptionnel et peu de quotidien.

Ne me faites pas dire ce que je n'ai pas dit: il y a aussi parmi ces films des oeuvres intéressantes et belles mais on peut affirmer que le cinéma de Belgique relève plus de l'étude psychologique que de l'histoire sociale. Et, cependant, dans ce pays au taux de syndicalisation le plus élevé d'Europe, l'histoire ouvrière est riche d'enseignements. L'après-guerre a vu naître, sous l'impulsion des syndicats, des nouvelles lois sociales; par deux fois, la participation de la classe ouvrière du sud du pays a été déterminante:

- la première fois lors des grèves contre le retour, après guerre, du roi Léopold III, accusé de félonie, et qui se vit forcé d'abdiquer;

- la seconde fois lors des grèves dites insurrectionnelles, en 1960, contre la globalisation de lois rétrogrades qui durent être retirées.

Pour l'époque contemporaine, les événements en Belgique sont semblables à ceux vécus par la classe ouvrière d'Europe: alors que des pans entiers de l'activité industrielle ont entre-temps disparus dans les charbonnages, le textile, la verrerie entre autres, on assiste aujourd'hui au démantèlement, à la délocalisation, aux restructurations d'entreprises, d'où chômage, exclusion, misère.

Ce résumé plus que schématique de l'histoire ouvrière depuis la fin de la guerre a donné la naissance dans le sud du pays et à Bruxelles à quatre films: *Déjà s'envole la fleur maigre,* que j'ai produit et réalisé. Il s'agit de l'immigration italienne en Belgique, utilisée comme main-d'oeuvre dans les charbonnages, alors que ceux-ci allaient fermer. *Hiver 60*, un film de Thierry Michel sur les grèves de 1960, *Du beurre sur les tartines*, de Manu Bonmariage sur la faillite d'une petite entreprise de machines outils, et enfin *Vilvorde*, de Jan Bucquoy, sur la délocalisation vers l'est de l'usine de montages de voitures Renault.

Quatre films sur 40 ans d'histoire ouvrière. Et cependant, l'exemple avait été donné dès 1933 par Henri Storck et Joris Ivens, avec l'admirable *Misère au Borinage*.

Eh, oui! sur quarante années, quatre films seulement.

Permettez-moi une parenthèse encore. Dans la deuxième moitié des années 80, une usine du group Cockerill, le plus important group métallurgiste de Wallonie, au sud donc du pays, une usine toute nouvelle, érigée à coup d'investissements énormes, fut vendue à la Chine.

Des travailleurs chinois vinrent à Liège et, dans la discrétion la plus absolue, démontèrent l'usine pièce par pièce afin de la remonter dans leur pays.

Presse et télévision se montraient tout aussi discrètes que les travailleurs chinois.

Je trouvais cette situation nouvelle et extraordinaire et certainement digne d'être traduite en film.

Avec un collègue, je me rendis chez le plus important des hommes politiques wallons – le plus important, pour ne pas dire le plus puissant – pour lui exposer notre plan. Il nous écouta, nous regarda longuement, puis lâcha: «Ne touchez pas à ça, ne touchez pas à ça, malheureux!»

Nous avions compris: le film ne se ferait pas.

Je vous le disais: le silence, une vertu cardinale!

Fermons cette parenthèse ou plutôt, gardons-la ouverte, car j'ai bien conscience d'être, dans le cinéma belge, comme une sorte de parenthèse.

Le programme de ces deux journées de travail prévoit que je vous parle de mes expériences de faiseur de film.

J'ai consacré l'essentiel de mes activités, tant dans le cinéma que pour la télévision, à la classe ouvrière.

Après m'être fait les dents au théâtre pour enfants puis dans le théâtre politique, j'entrai, plein d'illusions, à la télévision flamande (Nord de la Belgique). Dès le départ, ce fut l'affrontement.

J'avait été chargé d'adapter pour la télévision – nous sommes en 1955 – une nouvelle d'un auteur flammand, Piet Van Aken, une journée de travail, vers la fin du siècle dernier, d'une enfant de quatorze ans dans une briquetterie. Sa journée se terminait par l'exercice du droit de cuissage du patron.

J'avait traité le sujet avec retenue et pudeur.

C'était sans compter avec la droite catholique, très active à la télévision flamande. Au Festival National d'Anvers où le film avait été invité, la direction de la télévision s'opposa à sa participation. Après de longues tractations durant lesquelles le public attendait dans les couloirs la reprise des activités du Festival, le film passa dans un silence pesant, «sous la responsabilité de l'auteur. Restait la mise à l'antenne.

On me proposa la coupure d'une scène du film, le baptême d'accueil de la petite ouvrière où l'on voit deux gamins se précipiter sur elle et oindre son sexe de graisse de machine.

Ainsi, ils s'attaquaient à un détail, certes important, alors que c'est l'ensemble qui les révulsait. Ils n'avaient pas encore compris, contrairement à cet homme politique wallon dont je vous ai parlé, que la censure n'est efficace que préventive et totale.

Naturellement je refusais de faire cette coupure.

Entre-temps, l'affaire était devenue politique. Il y eut des interpellations à la Chambre des Députés. La télévision, en échange de la coupure, fit une proposition qu'elle jugeait alléchante: un long métrage de fiction. La bourri-

que refusait toujours. Et pour cause. Le sujet de ce long métrage? La vie de Sainte Geneviève de Brabant.

Sans doute était-ce là le chemin obligé de ma repentance.

Mais en politique, comme vous le savez, un clou chasse l'autre, l'affaire fut vite oubliée. Je me retrouvais seul face à la télévision. Le film passa sur écran, amputé de la scène litigieuse. Quelques années plus tard, la télévision commanda à un collègue un remake "convenable" de ce film.

Quant à moi, on m'avait fait comprendre que je devais «aller voir ailleurs».

J'entrai donc à la télévision belge francophone. Là, ma première expérience se révéla des plus instructives.

Avec un journaliste, nous réalisâmes un reportage sur les 17 puits de mine de charbon qui avait été fermés.

Ruines des paysages, des bâtiments, des commerces, des hommes, des corps et des coeurs. Deux prêtres ouvriers disaient leur indignation.

On nous fit remarquer – arme favorite des "responsables" – que le reportage était trop long.

On nous suggéra même – aimable attention professionelle – à quel endroit nous pourrions actionner les ciseaux... «les prêtres ouvriers par exemple...»

Le reportage passa à l'antenne allégé des déclarations des prêtres ouvriers, et je dus "aller voir ailleurs".

À la demande du Ministère de l'Instruction Publique, j'entrepris, en 1959, la réalisation d'un court métrage de fiction; il s'agissait d'exposer les raisons de l'adaptation à leur nouveau pays des enfants des travailleurs immigrés.

Entendez, évidemment, la "bonne" adaptation. Je ne puis ici m'étendre sur les mille et une péripéties de la réalisation de ce film. Toujours est-il que de court métrage, le film atteignit la dimension d'un long métrage. Nous avions voulu fonder, justifier une réalité que nous avions découverte et qui s'avérait être contraire à la vérité officielle. Le film *Déjà s'envole la fleur maigre* fut donc refusé par le Ministère de l'Instruction Publique «parce qu'il était trop long». Le film eut une sortie plus que discrète malgré une presse élogieuse et devint vite une archive filmique pour les cinémathèques et les ciné-clubs jusqu'à sa résurrection publique en France d'abord, en 1994.

Je ne résiste pas au désir de vous raconter l'anecdote suivante: la commission belge de sélection des films s'était proposée d'envoyer *La fleur maigre* au Festival de Moscou.

Paul-Henri Spaak, alors Ministre des Affaires Etrangères, se déplaça en personne et vint dire à la Commission: «Ce film-là vous l'envoyez où vous voulez, sauf à Moscou»…La Commission, penaude, l'envoya chez Franco, au Festival de Bilbao. Là, le jury, antifasciste dans sa majorité, lui décerna son prix.

Alourdi des quelques milions de dettes (près de deux milliards de lires actuelles), je m'en fus "voir ailleurs" et retournai à la télévision belge d'expression française.

Ma proposition de réaliser deux séries de reportages: l'une sur les métiers manuels, l'autre sur les immigrants, fut acceptée.

Ces séries furent intitulées *Ce pain quotidien*.

De la première série, je ne retiendrai que l'émission sur les métallos liégeois: la simple observation de leur quotidienneté eut, sur les métallos, un effet immédiat.

À se voir ainsi, à l'écran, comme des personnages mis à distance, en se regardant agir dans leur vie quotidienne, ils purent formuler ce dont ils avaient en réalité conscience mais qu'ils refoulaient. Au lendemain de l'émission, il y eut, dans tout le bassin liégeois, une grève perlée des métallos.

On ne me félicita pas. Toutefois, on me permit d'entreprendre la deuxième série.

J'avait décidé de refaire, avec un travailleur espagnol, le périple qui l'amena en Belgique, de son Andalousie natale, via un détour par les mines des Asturies.

Nous étions en 1964. Franco était au pouvoir. Le film fut tourné en majeure partie clandestinement.

Fait exceptionnel: avant le passage sur antenne, il fut visionné par toute la filière hiérarchique qui stoppa net la projection et se mit à discuter.

Cela dura trois mois et il fut décidé que l'émission passerait telle quelle mais précédée d'un «chapeau» écrit et dit par le responsable hiérarchique. J'eus ainsi, en forçant quelque peu la main des décideurs, l'occasion de poursuivre le périple du travailleur espagnol à son arrivée en Belgique, de montrer la recherche d'un logement, d'un travail – à la mine, bien entendu – ses relations avec les syndicats, de montrer aussi d'autres travailleurs immigrés, turcs, portugais. Quand les 8 emissions furent passées à l'antenne, chacune chapeautée par l'introduction d'un hiérarchique, on me dit qu'il n'y avait plus de travail pour moi et que… ailleurs peut-être…

Je m'en fus donc dans un Centre de production régional de la télévision, à Liège.

L'armée belge avait pris la décision de rapatrier les troupes belges d'occupation en Allemagne. Il lui fallait donc réinstaller ces troupes en Belgique et il fut décidé d'exproprier terres agricoles, fermes et maisons dans le sud du pays, à Marche.

C'était là un sujet intéressant et nous entreprîmes de filmer.

Nous avions mis sur pied un dispositif assez complexe avec deux écrans sur lesquels étaient projectés des reportages dans le monde paysan réalisés au cours des expropriations d'une part et des équivalences dans le monde

ouvrier d'autre part. Le public de la ville de Marche était invité dans la salle. Il réagissait, comme il le désirait, sous la conduite de ce qu'on appelle aujourd'hui un modérateur. Le tout était entrecoupé de poèmes paysans anciens (Moyen-âge, Renaissance) mis en musique (orchestre et chanteuse). L'ensemble était filmé par deux caméras.

Cette émission, de contrôle difficile, nous valu notre voyage à Canossa. Nous allâmes à Bruxelles, plier genoux et demander pardon.

Devinez dans quel secteur j'ai terminé ma carrière à la télévision? À la section tourisme.

Je voudrais à ce stade de mon exposé faire une déclaration solennelle: il n'y a pas de censure en Belgique.

Officiellement, il n'y a pas de censure en Belgique.

Mais il convient tout de même, en ce lieu, de parler d'archives.

J'avais remarqué, dans les années 50, que, par usine, par entreprise, on trouvait au moins un sinon plusieurs ouvriers qui possédaient une caméra 8mm dont ils se servaient pour filmer les fêtes de famille et les vacances.

J'avais donc proposé au parti communiste d'utiliser caméras et cameramen comme moyen de rassembler des archives du monde ouvrier sur les lieux de travail et dans ses luttes. La dispersion des entreprises dans toutes les régions du pays aurait permis de dresser des cartes d'action, d'établir des relations auxquelles on ne pensait pas, etc…

Le Comité Central du Parti Communiste examina ma proposition et me fit dire «qu'on ne pouvait pas distraire les militants à des tâches qui relevaient plus de l'amusement que du militanat».

J'étais ébahi et, pour une fois, je n'allais pas voir ailleurs. Oui, il est difficile, en Belgique, de porter la classe ouvrière à l'écran.

Quatre films de fiction en quarante ans.

Je voudrais ici rendre hommage à un confrère flamand, Stijn Coninx, qui, avec le film *Daens* a réalisé une œuvre émouvante.

Elle relate la vie et les difficultés d'un prêtre nommé Daens qui avait épousé la cause des ouvriers du textile à la fin du siècle passé. C'est un film fort et juste.

Bien. Je suis là à vous raconter des souvenirs. Mais je ne suis pas encore un ancien combattant.

Depuis trois ans, j'essaye de mettre sur pied la production et la réalisation d'un film sur la mémoire, cet instrument peu fiable du souvenir.

Ce film prend appui sur l'immigration italienne vers la Belgique, de 1946 à 1956, et sur la catastrophe de Marcinelle où périrent 262 travailleurs dont 163 italiens. S'y mêlent aussi des événements contemporains.

J'ai été atterré lorsque j'ai découvert, tant pour les actualités cinématographiques Belgavox que pour les reportages quotidiens de la télévision d'expression française, qu'un tri sévère avait été fait dans les heures de pellicules accumulées à l'époque de la catastrophe.

Ne restait pratiquement que l'officiel et l'institutionnel. Visite royale, visites d'officiels italiens, cérémonies des funérailles, etc., etc…

Le quotidien de cette longue attente d'un mois pendant la recherche des survivants, ces moments d'angoisse et d'espoir, vécus intensément par la population, tout cela avait été écarté, tout cela était perdu à jamais.

J'allais m'apercevoir, dans les démarches qui suivirent, que les choses, avec les années, avaient bien empiré, que les mailles du filet cinéma, crochetées plus serrées ne laissent passer que les poissons formatés à la taille des ouvertures de maille.

En Belgique, il n'y a pas de vrais producteurs, mais des gestionnaires de subsides institutionnels en transit, les co-productions ne sont pas mises sur pied par nécessité interne au sujet mais pour des raisons budgétaires de production et de distribution; les commissions de sélection sont conçues de telle sorte que la subjectivité y règne en maître avec tout ce que cela comporte de risque d'influences extérieures, de services à rendre pour services rendus etc…, que les télévisions, devenues des co-producteurs incontournables tirent la production vers leurs normes, de forme et de contenu, et que, dans ces conditions, le travail d'un cinéaste indépendant relève de la haute voltige.

C'est ainsi que m'apparaît le travail des cinéastes. Ils sont comme des trapézistes. Ils se balancent de-ci de-là, rêvent d'accrocher les étoiles, finissent par se laisser tomber dans le filet de secours. D'où ils rebondissent, il est vrai, un peu, puis de moins en moins. Enfin, ils quittent le filet. Les voilà repris par l'attraction terrestre, lourds et patauds, comme vous et moi, mûrs pour la cueillette du producteur qui passait par là.

Nous qui aurons été les compagnons de route de la classe des travailleurs, nous qui avons vécu les embûches, les traquenards, les dangers de ce compagnonnage, nous crions aux jeunes qui nous suivent: «Aux armes, cinéastes! À nos caméras! Plus que jamais, notre travail accompagne la marche de l'humain. La lutte ne sera jamais finale…»

Nella storia del cinema belga, le cui strutture di produzione hanno avuto un avvio tardivo e insufficiente, sono solo quattro i film che, a partire dal dopoguerra, si sono occupati di storia operaia. Eppure in questo paese, dal tasso di sindacalizzazione più alto d'Europa, la storia operaia è ricca di insegnamenti. La classe operaia è stata determinante, ad esempio, all'epoca degli scioperi contro il ritorno, dopo la guerra, di re Leopoldo III, accusato di fellonia e costretto ad abdicare; e ancora, all'epoca degli scioperi detti insurrezionali, nel 1960, contro l'estensione di leggi retrograde, che dovettero essere ritirate.

Déjà s'envole la fleur maigre, di Paul Meyer, tratta dell'immigrazione italiana in

Belgio, utilizzata come manodopera nelle miniere di carbone, quando queste stavano per chiudere; *Hiver 60*, di Thierry Michel, è sugli scioperi del 1960; *Du beurre sur les tartines*, di Manu Bonmariage, racconta il fallimento di una piccola impresa di macchine utensili; e infine, *Vilvorde*, di Jan Bucquoy, si riferisce alla delocalizzazione verso l'Est di una fabbrica di montaggio di automobili Renault.

Quattro film su quarant'anni anni di storia operaia. Eppure, l'esempio era stato dato fin dal 1933 da Henri Storck e Joris Ivens, con lo splendido *Misère au Borinage*.

Riguardo alle sue esperienze d'autore, Paul Meyer, che ha dedicato l'essenziale delle sue attività, tanto nel cinema quanto nella televisione, alla classe operaia, si è sempre scontrato con la censura. Fin dall'inizio, quando entrò nella televisione fiamminga. Gli fu commissionato l'adattamento di una novella, che raccontava la prima giornata di lavoro, verso la fine dell'Ottocento, di una ragazza di quattordici anni in una fabbrica di mattoni. La sua giornata finiva con l'esercizio del *jus primae noctis* da parte del padrone. La destra cattolica chiese dei tagli, che Meyer rifiutò. Il film divenne un caso politico, e l'autore fu costretto a traslocare nella televisione belga francofona, dove un reportage su alcune miniere di carbone che stavano per chiudere e l'intervista ad alcuni preti operai, provocarono ugualmente reazioni censorie.

Personaggio scomodo, Meyer ha lavorato nei contesti produttivi più vari: per il Ministero della pubblica istruzione, per cui ha realizzato *Déjà s'envole la fleur maigre*, rifiutato dal committente; di nuovo nella televisione francofona, per cui ha realizzato la serie di reportage *Ce pain quitidien*, sui mestieri manuali e sugli immigrati; in un Centro di produzione regionale della televisione, a Liegi.

Da tre anni, infine, Paul Meyer sta cercando di realizzare un film sull'immigrazione italiana in Belgio, dal 1946 al 1956, e sulla catastrofe di Marcinelle, dove morirono 262 lavoratori di cui 163 italiani. E' un lavoro sulla memoria, perché dei reportage girati all'epoca della tragedia, è stato conservato solo l'ufficiale e l'istituzionale: visite dei reali, cerimonie, funerali.

In the history of Belgian cinema, whose production structures had a late and weak takeoff, only four films made since the war have dealt with labour history, although Belgium has the highest union registration rate in Europe and its history is full of instructive episodes. For instance, the working class was decisive in preventing the return of King Leopold III after the war, and again in 1960, when "insurrectional strikes" against the extension of backward laws forced the government to abrogate them.

Paul Meyer's *Déjà s'envole la fleur maigre* describes Italian immigrant labourers working in the coal mines just before they were about to shut down; Thierry Michel's *Hiver 60* is about the 1960 strikes; Manu Bonmariage's *Du beurre sur les tartines* recounts the failure of a small machine-tools company; and Jan Bucquoy's *Vilvorde* is about the relocation of a Renault assembly plant.

Four films on forty years of labour history. Yet an example had been set back in 1933, by Henri Storck and Joris Ivens, with their splendid *Misère au Borinage*.

Paul Meyer, who has devoted the essential part of his work in both cinema and television to the working class, has always come up against the censors. Upon first joining Flemish television, he was commissioned to adapt a short story, set in the late 19th century, about a fourteen-year-old girl's first day of work at a brick factory. The day ended with the boss's exercise of a «jus primae noctis». The Catholic right wing demanded cuts; Meyer refused. The film became a political issue and the director was forced to move

over to the French-language channel. Here he did a documentary on several coal mines that were about to close, and his interviews with worker-priests likewise came under fire.

Meyer, who has a reputation as a troublemaker, has worked for many different producers, including the Education Ministry, for which he made *Déjà s'envole la fleur maigre* (rejected by the Ministry); French-language television, for which he made a series called *This Daily Bread*, on the manual trades and immigrants; and the Liège regional TV production centre.

For the past three years he has been working on a film about Italian immigrants in Belgium from 1946 to 1956, and the Marcinelle mine disaster that took 262 lives, including 163 Italians. This is a reconstruction from memory, because of all the news footage shot at the time, only the "official" scenes were preserved: visits by the royal family, funerals, ceremonies.

Prospettive di lavoro

FRANCIS DENEL

L'INA: le rôle des grandes institutions

Sans qu'il s'agisse d'une formule de politesse ou d'un simple propos de circonstance, permettez-moi tout d'abord d'adresser mes remerciements à l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Nous sommes nombreux ici à savoir par expérience combien d'énergie, de force de conviction, d'engagement et de somme de compétences exige la création d'un nouveau projet qui soit cohérent et structuré. Soyez donc sincèrement remerciés, une fois encore, pour avoir bien voulu inviter à votre réunion européenne notre institution déjà vieille de l'INA, l'Institut National de l'Audiovisuel.

J'aurai naturellement l'occasion de rapporter tout à l'heure quelques informations d'ordre technique et documentaire sur l'institut que j'essaye d'animer. Ces données techniques, cette expertise technico-documentaire, ce caractère instrumental et industriel de la gestion des archives audiovisuelles sont naturellement des éléments nécessaires et indispensables. Toutefois, en dernière analyse, cette expertise ne doit être qu'un moyen, un instrument au service d'un projet, un préalable politique, scientifique, social, culturel et éducatif. En fait, la technologie en elle-même n'est pas une solution sociale, ni même une solution politique ou culturelle. Et lors-qu'on parle d'archives audiovisuelles, dans les différentes instances auxquelles j'ai l'occasion de participer, le propos est trop souvent circonscrit à ces données techniques et aborde assez peu les véritables enjeux du projet.

Je préférerai par conséquent évoquer avec vous un ensemble de questions toujours ouvertes, d'interrogations jamais résolues, rencontrées et soulevées lors de notre expérience la plus récente, c'est-à-dire durant les trois ou quatre dernières années de l'INA. Cette expérience est marquée par deux caractéristiques essentielles:

– la première est l'État – l'État français en l'occurrence –, lequel décide d'engager une politique patrimoniale en mettant au premier plan le volet du patrimoine audiovisuel, et notamment la radiotélévision, à travers une loi – la loi de 1992 - donnant effectivement à ce projet une priorité, conformé-

ment au texte du législateur, priorité qui consiste à poursuivre un travail scientifique sur les médias;

– la deuxième caractéristique est que cette activité de consultation, exercée dans des conditions de gratuité, est installée dans un espace à forte valeur symbolique, qui s'appelle la Bibliothèque Nationale de France (dont la construction récente a donné lieu à de nombreux débats), c'est-à-dire une bibliothèque marquée par la forte dominante de la culture savante et de l'écrit.

Ces deux caractéristiques évoquent d'ores et déjà toute la problématique engagée ce matin par notre ami animateur de l'Archive Audiovisuel. Or voilà que cette nouveauté, voilà que cette expérience exigeante et difficile a obligé notre vieille institution à se remettre en cause, à réinterroger quasiment la totalité de pratiques que nous croyions éprouvées, que nous pensions dominer et maîtriser.

Une nouvelle réflexion donc, sur le média et sur sa spécificité: est-ce un art ou n'est-ce qu'un objet culturel de masse? Qu'est-ce réellement qu'un objet culturel de masse? Qu'est-ce que cela veut dire? Cela n'aurait-il pas plutôt une fonction d'horloge sociale? Et qu'est-ce que cela représente en termes de diffusion d'un modèle, d'un modèle d'imaginaire, d'un ensemble de représentations, d'un ensemble de valeurs politiques, culturelles ou sociales? Voilà déjà une question préalable qu'il nous faut nous poser sur le média lui-même si l'on veut qu'il devienne à la fois objet et sujet d'étude. Sur sa spécificité en tant que système aussi, c'est-à-dire un système industriel ayant des enjeux économiques, avec des acteurs, des journalistes qui ne sont ni producteurs ni gestionnaires, avec des programmateurs et des créateurs: qu'est-ce donc que ce système complexe, ce système hypercomplexe qui s'appelle média de communication contemporaine?

Autre élément d'information sur ce média en tant que tel, dont l'on parle toujours comme d'un en-soi abouti, ne serait-ce pas tout simplement un avatar de l'histoire du regard? Et peut-on travailler aujourd'hui sur les médias sans travailler sur le regard, sans travailler sur l'image?

Permettez-moi maintenant de signaler une autre spécificité: j'entendais auparavant vos préoccupations sur l'histoire du mouvement ouvrier avec des archives finalisées, déterminées, dans lesquelles on aurait des entrées qui seraient travail, mouvement ouvrier, mouvement syndical. Or la télévision n'est pas finalisée, elle est universelle, comme la radio; elle est universelle et caractérisée par une histoire de genre, par une histoire de forme: si je veux travailler sur le mouvement ouvrier, je trouverai des informations dans la fiction, dans la représentation de cette réalité; je trouverai des informations dans les journaux télévisés, dans les magazines, dans les documentaires, je

trouverai partout des informations. En conséquence, dans tout ce volume et cette masse d'informations, le problème de la télévision n'est pas tellement la conservation de ce trésor, de cette somme, soit plus de 50.000 heures par an pour le seul diffuseur, non, le trésor c'est la question: quelle est la question posée à cet ensemble-là? Voilà le véritable trésor. La conservation archivistique n'a pas grand sens si l'on ne se pose d'abord la primauté de la question, si l'on ne s'interroge d'abord sur la priorité de la problématique: le point de vue fait l'objet.

Des interrogations supplémentaires portent sur la temporalité de la télévision, sur ses caractéristiques de flux – chose tout à fait intéressante, où est l'œuvre, où est le flux –, sur ce que sont ses logiques éditoriales et ses logiques de programmation? Toute une journée de programmes est un document en soi, une grille de programmes aussi est un document; à la différence de l'écrit ou du cinéma, la télévision se focalise plutôt sur la logique de l'édition et pas du tout sur la logique de l'œuvre.

Autres interrogations sur ce qu'on pense entre nous, sur le métier classique, sur le patrimoine et sur l'archive: qu'est-ce que le patrimoine? Le patrimoine n'est pas une espèce de donnée prédéterminée, le patrimoine est une convention, c'est un compromis, c'est ce qu'un ensemble d'acteurs – allant des politiques aux archivistes ou autres – définit à un moment donné de l'histoire comme étant le patrimoine, et conserve comme étant le patrimoine. Il n'y a pas de patrimoine en tant que tel, auquel on appliquerait une définition close, non, un patrimoine est une construction, un patrimoine est une convention.

Quant à l'archive en elle-même, quelle est la valeur de l'archive audiovisuelle en tant que source? Quelle est la valeur de l'archive audiovisuelle en tant que preuve? Posez la question à un historien, il ne vous dira pas qu'une source constitue une preuve du seul fait qu'elle existe. La notion théorique de l'archive ou la notion théorique de la preuve, la notion de la source, ce sont là des questions que nous devons effectivement remettre en situation dès que l'on a la responsabilité d'une institution.

Interrogée sur le sujet, la communauté scientifique, c'est-à-dire celle qui se penche sur ces problématiques, sur ces méthodologies, ces outils conceptuels et sur cet ensemble vaste et complexe qui s'appelle la télévision ou la radio, la communauté scientifique donc, se pose aussi les mêmes questions: ces outils conceptuels sont-ils adaptés? et qu'en est-il du système universitaire? est-ce qu'il est pertinent? quelle est l'histoire des cursus? Quel est le problème théorique de l'autonomie, de la fameuse autonomie de la recherche? Désengagée, neutre, positiviste? Voilà une question qui en contient plusieurs.

D'autres questions portent sur les métiers de l'archivistique, de la documentation, de la bibliothéconomie: que signifient aujourd'hui les définitions classiques, le débat classique, entre ces métiers apparemment bien définis au sein d'anciens systèmes, aujourd'hui totalement et radicalement remis en cause? Je ne connais pas le périmètre clos de l'archivistique, ni le périmètre clos de la bibliothéconomie, pas plus que je ne connais le périmètre clos de la documentation.

D'autres problèmes concernent l'institution, la responsabilité de l'institution, de l'institution archivante comme le dit Jacques Dérrida. C'est bien sûr une nécessité, c'est surtout la garantie d'une certaine pérennité, c'est une médiation nécessaire sur le long terme. Même si l'institution a ses tentations, ses tentations implicites. L'institution a par nature – pour reprendre un livre de Dérrida que vous connaissez et que je vous conseille, intitulé *Le mal d'archive* –, l'institution a par nature des stratégies de conservation de pouvoir et des tentations très fortes.

Jacques Dérrida parle de tentations mnémologiques: j'ai les sources, je dicte le droit, j'ai les références, je dicte les droits; j'ai les outils, j'ai les références, j'ai les supports, je dicte la norme des descriptions; mais est-ce que la norme de description d'un archiviste est la véritable norme de description, est-ce qu'elle répond bien à la critériologie du politologue, du sémiologue ou de l'historien? Il n'y a pas d'archivistique pure, il n'y a pas d'archivistique neutre.

Par ailleurs, l'institution a très souvent des tentations beaucoup plus fortes, qui consistent à s'arroger un pouvoir herméneutique: j'ai les sources, donc j'ai l'autorité pour critiquer les sources qui m'ont été confiées. Nous voyons bien là quels sont les dangers implicites pour l'institution archivante, dangers dont elle doit se garder de manière permanente.

Il y a aujourd'hui un débat à l'échelle européenne auquel on m'a demandé de participer; or je me sens quelque peu mal à l'aise, car ce projet européen veut tenter d'élargir le dépôt légal de la radiotélévision à l'ensemble des pays européens. Vaste ambition. Cependant, les préalables qui sont posés à chaque fois sont ceux que j'ai mentionnés plus haut, et vous verrez durant votre discussion que chaque pays est libre de déterminer ce qu'il considère comme son patrimoine: terrible question! En effet, si chaque pays est libre de déterminer ce qu'il entend comme son patrimoine, un pays dira: «pour moi, le patrimoine de la télévision ce sont les œuvres de fiction», alors qu'on le sait bien – j'ai essayé de vous le dire tout à l'heure –, la télévision c'est du rythme, de la temporalité, des flux, des systèmes: qui, dans chaque pays, va donc décider de ce qui relève comme étant représentatif, significatif de son patrimoine propre? Question terrible!

Deuxième question: le diffuseur, le broadcaster nous dit: «je conserve déjà des archives, je suis donc le destinataire naturel du dépôt légal, puisque j'ai les compétences, j'ai les moyens et j'ai la technicité».

Or je ne suis pas sûr que ce soit la situation la meilleure, car je ne suis pas sûr qu'on puisse être à la fois diffuseur et avoir en son sein, à l'intérieur de son système, la capacité critique de mener un tel travail d'interrogation, de questionnement et de problématisation de sa propre activité. Peut-on être à la fois le conservateur de ces archives – en dehors des enjeux commerciaux, du reste – et, dans un même temps, l'espace critique de sa propre activité? Peut-on faire un espace critique intégré ou vaut-il mieux externaliser une capacité critique? Voilà ces problèmes posés. À mon avis ils sont illustratifs, mais ils doivent troubler l'institution, et je souhaiterais que cela inquiète ou trouble chacune de nos institutions.

Enfin, comme promis, c'est-à-dire sans dépasser mon temps de parole, je voudrais vous donner deux ou trois informations ponctuelles sur l'INA. Comment corriger ces dangers implicites à toute institution? La solution que nous avons essayé de mettre au point est la démarche d'association; certes, cette démarche a ses propres limites, mais elle a la valeur de la transparence.

Lorsqu'on crée une nouvelle institution, il faut au moins constituer une capacité de travail théorique sur ce que nous avons dit plus haut: qu'est-ce qu'un média, qu'est-ce que l'image, qu'est-ce qu'un son, que signifie une image par rapport à un son, qu'est-ce qu'un système de télévision ou de radio? Il y a donc un travail multidisciplinaire à mener dans ces espaces théoriques. Il y a également nécessité, je le crois, de constituer un travail collectif pour créer des outils réellement adaptés, qui ne soient pas seulement des outils conservateurs, mais l'instrument le plus pertinent possible par rapport à des démarches effectives d'utilisateur. Pour l'institution, il y a souvent le danger de craindre l'usage. Or il faut replacer l'usager au cœur même de l'institution, ce qui ne peut se faire que par travail associatif, par travail fédéral.

Voici maintenant quelques notes informatives, même si des documents ont déjà été diffusés, dont je ne veux pas proposer une simple illustration ou une paraphrase, mais vous donner simplement l'exemple d'un travail qui a pu être fait, à titre d'exemple, sur l'établissement des notices: toutes ces notices sont aujourd'hui disponibles, je le signale pour répondre à la problématique posée en début de colloque par l'introducteur (l'animateur du mouvement ouvrier de tout à l'heure). C'est donc l'idée d'un grand niveau d'échange qui est réalisée, peut-être pas d'échange des supports, mais déjà d'échange des informations: où sont les choses et comment puis-je interroger les choses? L'ensemble de ces bases de données est aujourd'hui accessible à

tous sur Internet. Je voulais vous donner cette information: vous avez aujourd'hui l'accès à toutes les notices relatives à l'ensemble des émissions de radiotélévision sur le site Internet de l'INA. Vous trouverez cela dans la documentation fournie.

Dans une notice comme celle qui vous est présentée, nous avons des notions de durée, des notions de contenu, où vous voyez l'importance du temps dans la télévision, la structuration par le temps; qui est le producteur, qui est le diffuseur, quelle est la durée, quel est le contenu? Voilà donc un exemple de notices utilisables sur Internet.

Un autre exemple enfin, sur lequel je terminerai mon intervention, est la constitution d'un outil que nous avons appelé «Station de lecture audiovisuelle», ou SLAV, en prenant les initiales de chacun des mots; cela signifie qu'aujourd'hui, dans le site équipé d'une centaine de postes que nous avons installé à la Bibliothèque Nationale de France, chacun peut interroger sur un seul micro-ordinateur, de manière très simple, la totalité des bases de données dont je vous ai parlé, ou encore visionner des images, écouter des sons sur Cd Rom ou disposer d'un ensemble de logiciels permettant de faire les opérations qu'on connaît déjà pour le cinéma, mais pas de manière mécanique ou automatique – segmenter, séquencer les images, travailler sur les dispositifs, voir les changements de dispositifs, les changements de plan et les changements de séquences –, ou des opérations semblables pour le son; il s'agit donc d'outils de segmentation, d'analyse et d'annotation.

Nous avons également une documentation écrite d'accompagnement, chose absolument essentielle. Il y a toujours une révérence excessive vis-à-vis du support physique dans la conservation des archives audiovisuelles; pourtant la documentation d'accompagnement, le conducteur, le décor, les dossiers de production, tout ce qui participe à la genèse de la production, de la création et de la diffusion, sont autant d'éléments absolument essentiels pour contextualiser ce support physique; et, naturellement, on ne peut faire un travail scientifique qu'en contextualisant.

Vous avez ici l'exemple d'une capacité d'isoler de manière automatique ou manuelle des imagettes à l'intérieur de la séquence et à l'intérieur des films. Voilà la représentation par séquence de ces imagettes, avec les durées chronologiques. Voici encore un exemple à partir duquel on peut illustrer des travaux scientifiques: à l'heure actuelle, les travaux scientifiques ou les thèses sur la radiotélévision en France, avec la contribution de l'Inatec, sont tous illustrés par ce genre de documents, et il n'est plus de travail scientifique sur l'audiovisuel sans qu'on puisse évoquer des citations, sans qu'on puisse disposer d'un appareil critique ou qu'on puisse illustrer son propos par des références visuelles et sonores. Ce sont là quelques exemples d'une

expérience encore en cours.

L'ouverture de notre Centre de consultation est une étape importante, mais ce n'est pas une étape définitive.

En conclusion, nous devrions sortir de ce Congrès avec des engagements, des assurances et des projets. Il est clair qu'il en faut, mais pas sans avoir mené au préalable un exercice de lucidité.

Le premier exercice de lucidité consiste à considérer nos initiatives avec une certaine modestie, c'est-à-dire à les remettre à chaque fois dans une perspective historique: que signifie aujourd'hui la multiplication de toutes ces initiatives sur l'archive au sens philosophique et au sens théorique du terme, sur l'archive, la trace, sur la mémoire? Par exemple, à l'heure actuelle, est-ce que le travail sur la photographie ne doit pas s'inscrire dans la crise de l'art vivant, c'est-à-dire la crise de l'art contemporain par rapport à la vie? Et que dire du retour de cet art photographique, puisque l'essentiel du mouvement culturel en termes de création se situe à présent autour de la photographie, vous l'aurez constaté comme moi. La photographie est l'art le plus vivant aujourd'hui, et pour faire un travail sur les cartes postales du début du XXe siècle, nous sommes d'abord obligés de l'historiciser, de penser qu'il se situe dans un contexte de crise de l'art contemporain, de rupture entre l'art contemporain et la vie. Donc pourquoi, à notre époque, ce retour sur la photographie? C'est le premier point.

Deuxièmement, comme vous l'avez déjà dit, aujourd'hui, quand on travaille sur le mouvement ouvrier c'est parce qu'on est conscients que nous sommes passés d'une société de Prométhée à une société de Hermès, et nous nous interrogeons tous sur le sens qu'il y a lieu de donner à cette rupture? On travaille sur la mémoire et, que fait-on, on thésaurise. Or c'est là le danger de ce travail, que certains définissent comme une sorte de frénésie de la mémoire, une sorte d'abus de mémoire, une hypermnésie, un phénomène tout à fait contemporain qui n'a jamais existé auparavant dans l'histoire. Que signifie cette frénésie d'hypermnésie? C'est quand même un phénomène intéressant: soit ce sont les petits cailloux de Nietzsche, qui nous disait «tout cela est d'une telle pesanteur que ça nous empêche d'avancer, c'est un frein», soit en revanche c'est une assise sur laquelle on va progresser: c'est ce que vous dites et je suis d'accord avec vous.

Vous n'êtes pas sans connaître la fameuse question: «Est-ce qu'on ne peut plus avancer parce qu'on thésaurise?». Tout est tellement complexe qu'on décide de thésauriser, on sanctuarise parce qu'on est perdus et on n'y arrive plus.

J'appelle ce genre de réflexions des exercices de lucidité, sans lesquels nous serions tous tentés – et moi le premier, naturellement – par notre

bonne conscience, selon laquelle notre projet est le meilleur, le meilleur et le plus nécessaire, c'est lui qu'il faut faire avancer, nous avons tous lutté pour imposer nos projets, mais nous sommes alors dans l'ordre de la stratégie et non plus dans l'ordre du projet. Or je voudrais replacer l'archive comme étant un outil, un instrument de la stratégie: le projet est un préalable à l'archive, faute de quoi nous serions dans une dimension d'artifice de l'archive.

Pour le reste, au niveau des modalités concrètes, il y a deux méthodes possibles: une première méthode volontariste, un peu organisationnelle et un peu rationnelle, qui consiste à créer une association européenne, avec une structure et une cotisation, puis on décide de nommer un président, un directeur général, et de travailler par ateliers: un atelier scientifique, un atelier méthodologique, un atelier documentaire, un atelier technique. Je crois effectivement qu'on pourrait dire et faire cela. Je pense qu'il n'est pas mauvais de rationaliser et d'organiser. On fait donc le choix de s'organiser en association européenne.

Puis il y a un deuxième choix: on dit qu'on est modestes, qu'on va commencer par de petites choses, qu'on va d'abord créer une dynamique, en décidant ensemble de publier un guide des archives, en allant dans le sens général que vous avez exprimé, c'est-à-dire un banc de travail avec toutes ses déclinaisons complexes, y compris dans la représentation de l'imaginaire, etc. On décide également de produire un guide des sources susceptibles de se rapporter au monde du travail en général, avec des choses très simples, on s'échange des informations, quel matériel avez-vous, qui peut y avoir accès, qui s'en occupe, quels numéros de téléphone, comment les trouve-t-on et ainsi de suite. Car nous savons bien que la recherche fonctionne de cette manière, les américains appellent cela le *browsing*: on travaille et la recherche fonctionne par association, par circulation, et lorsqu'on est confronté à une problématique de recherche on dévoile les sources. Dans ce cas, l'avantage du guide est qu'il génère une action entraînant une efficacité sociale, et au lieu de travailler par tâtonnements en quelque sorte, on va beaucoup plus vite.

Donc, concrètement, pour résumer mon propos: essayons d'être lucides sur nos projets, même lorsque nous sommes dans une optique de stratégies et de tactiques nécessaires. Deuxièmement, soit on s'associe, et je suis d'ores et déjà prêt à apporter mon adhésion modeste à l'association européenne et à cotiser; soit on dit: décidons ensemble, dès aujourd'hui, de constituer des guides et des sources de l'histoire du travail au niveau européen sur une méthode et un format bien déterminés.

Prima di fornire alcune informazioni di carattere tecnico e organizzativo sull'INA (Istituto Nazionale per l'Audiovisivo), Denel ritiene opportuno porre una serie di questio-

ni teoriche e metodologiche ancora aperte che nascono dall'esperienza dell'INA ma riguardano in generale gli archivi e gli studiosi.

Lo Stato francese ha deciso di avviare, con una legge del 1992, una politica relativa al proprio patrimonio culturale che mette in primo piano il settore dell'audiovisivo, con l'obiettivo di perseguire un lavoro scientifico sui media. L'attività di consultazione, a titolo gratuito, di tale patrimonio è stata installata in un luogo di grande valore simbolico, la Biblioteca nazionale di Francia. Tutto ciò ha rimesso in discussione pratiche consolidate all'interno dell'istituzione archivistica, rendendo necessarie nuove riflessioni sul sistema dei media e sulla sua specificità. Si tratta di questioni preliminari che occorre porsi sul mezzo stesso quando lo si vuol far divenire oggetto di studio. Altra questione è con quali criteri si sceglieranno dal flusso televisivo o dal cinema i materiali che possono entrare a far parte di archivi specialistici sul lavoro e il movimento operaio. Il patrimonio di un archivio, infatti, non è un dato predeterminato, ma è una costruzione, che in un dato momento della storia un insieme di attori, dal politico all'archivista, definisce come patrimonio e decide di conservare in quanto tale. A ciò si collega la questione del valore dell'archivio audiovisivo come fonte e come prova, nozioni che devono essere rimesse in questione nel momento in cui si ha la responsabilità di un'istituzione.

Il progetto che si discute in questo convegno è molto ambizioso, ma proprio per questo deve affrontare problemi terribili, perché ogni paese è libero di determinare cosa intende per patrimonio. La soluzione che si è cercato di trovare all'INA privilegia la pratica associativa, che consente un lavoro trasparente e multidisciplinare da portare avanti in un contesto teorico. Il lavoro collettivo mira a creare strumenti adeguati, non solo per la conservazione, ma anche per gli utenti. L'insieme delle banche dati dell'INA sono oggi accessibili a tutti attraverso Internet. Inoltre, attraverso uno strumento chiamato Stazione di lettura audiovisiva (SLAV), su un centinaio di postazioni presso la Biblioteca nazionale di Francia, si possono interrogare la totalità delle banche dati, visionare le immagini, ascoltare dei suoni e avere un insieme di software che permettono la segmentazione, l'analisi e l'annotazione di immagini e suoni, con il corredo di documentazione scritta, che è assolutamente indispensabile per contestualizzare i materiali e per procedere a uno studio scientifico.

Per concludere, Denel, aderendo al progetto di una banca dati europea degli archivi, propone due strade concrete: la costituzione di un'associazione europea con le strutture interessate, o, per cominciare, l'elaborazione di una guida delle fonti che riguardano il mondo del lavoro in possesso di archivi e istituti europei, in modo che possa diventare un efficace strumento di ricerca.

Mr. Denel first outlined a series of theoretical and methodological issues arising out of the experience of France's National Audiovisual Institute (INA), but facing archives and scholars everywhere.

The French government's policy, embodied in a 1992 law, is to promote scholarly study of the media, with the audiovisual sector in the forefront. The venue chosen to host free public consultation of INA's collections is the new National Library in Paris. This move called longstanding INA practices into question and required reflecting on the media system and its specific nature. These are preliminary questions that need to be asked when a medium becomes a subject of study. Another question concerns the criteria for choosing, from the flow of TV and film materials, the ones that should go into archi-

ves specializing in work and the labour movement. An archival collection is not a predetermined entity but a construction that, at a specific moment in history, an ensemble of actors, from politicians to archivists, defines as valuable and decides to preserve. This is related to the question of the value of an audiovisual archive as a source and as evidence: notions that need to be reexamined when one has the responsibility of running an institution.

The project under discussion at this meeting is very ambitious and for that very reason faces awesome problems, because each country is free to decide what it means by cultural resources. The solution INA has tried to find gives priority to associative practices, which enable transparent, multidisciplinary work conducted in an appropriate theoretical framework. This collective work aims to create adequate tools not only for preservation, but also for users. Today INA's databases are accessible to everyone via the Internet. And the National Library has installed one hundred audiovisual reading stations where one can query all the databases, view the images, hear the sounds, and, with appropriate software, segment, analyse and annotate the materials and consult written documentation, which is absolutely indispensable for contextualizing and studying them.

In subscribing to the project for a European database, Mr. Denel proposed two concrete steps: the formation of a European association of interested organizations, or, to begin with, the preparation of a guide to sources on labour history in European ar-chives and institutions, which should be designed as an effective research tool.

RENATO PARASCANDOLO
Condirettore Teche e servizi tematici della Rai-Tv

RAI: il lavoro nascosto

Il lavoro delle classi subalterne, ma in particolare il lavoro della classe operaia, è stato storicamente un "lavoro nascosto" all'interno dei mezzi di comunicazione di massa, in special modo per quanto riguarda la televisione. Ricordo che negli anni Settanta, quando cominciai ad occuparmi di inchieste televisive, mi accorsi che nella cineteca della Rai vi erano molto più inchieste sulle carceri e sui malati di mente di quante non ve ne fossero sulla condizione operaia, soprattutto sulla condizione della classe operaia nei luoghi di lavoro. Il lavoro operaio si trovava, quindi, ai margini di ciò che già era marginale all'interno della programmazione televisiva.

Questo dato, naturalmente, aveva una spiegazione: in quegli anni la classe operaia aveva un'agibilità sociale e un potere contrattuale che, già di per sé evidentemente molto forte, non era il caso rafforzare ancora di più attraverso la documentazione televisiva. Mentre era abbastanza innocuo parlare dei ceti o dei gruppi marginali, lo era molto di meno parlare della classe operaia.

A questo proposito, io ho avuto la fortuna, e sottolineo questa parola, di fare con altri colleghi della Rai un'esperienza particolare che voglio ricordare, prima di dire quello che la Rai può e deve fare per quanto riguarda gli archivi. L'esperienza che ho fatto con alcuni colleghi si situa a metà degli anni Settanta, quando, per una stranissima congiuntura, all'interno dell'Alfa Romeo, che dopo la Fiat era il maggiore gruppo automobilistico italiano, con una sua lunghissima tradizione, si verificò una situazione di vacanza di potere nel vertice aziendale. Noi della Rai, grazie ad un compiacente direttore del personale che aveva una certa sensibilità nei confronti della documentazione, avemmo l'opportunità di entrare nell'Alfa Romeo e di documentare ciò che accadeva all'interno di una fabbrica, per circa quattro mesi. Il che di per sé non è qualcosa di straordinario, ma è straordinario il fatto che noi lo facessimo esclusivamente dalla parte degli operai, cioè senza che ci fosse nessun controllo dei dirigenti dei reparti e dell'azienda; avevamo in tasca un lasciapassare che ci consentiva appunto di documentare tutto ciò che volevamo. E

questo ha reso possibile la realizzazione di quattro ore di inchiesta televisiva, che a quanto mi risulta è una delle pochissime realizzate in Rai. Alcuni sostengono addirittura che sia l'unico documento di analisi e testimonianza del lavoro operaio fatto secondo quella prospettiva. Tant'è che alcuni anni dopo, Henry Kissinger, che nel frattempo si era ritirato dalla politica, ci chiese ufficialmente le videocassette del programma televisivo, per poterle usare nel corso del suo insegnamento universitario, per spiegare ai suoi allievi l'originalità del caso italiano, quello che allora si chiamava così perché c'era un Partito comunista molto forte.

Ho raccontato questo episodio perché bisogna capire quanto sia difficile ancora oggi fare i conti con questa parte della storia del XX secolo. Per quanto riguarda le possibilità e le potenzialità della Rai di avere in archivio una documentazione su tutto quanto è stato il lavoro operaio, penso che un servizio pubblico abbia questo dovere e che sia possibile farlo oggi anche nella fase di deindustrializzazione. Da alcuni mesi, infatti, in collaborazione con la sede Rai di Milano e con Giovanni Cesareo, stiamo documentando tutto il processo di deindustrializzazione della zona di Sesto San Giovanni.

Che cosa si può fare? Ripeto, abbiamo nelle teche della Rai 436.000 ore di materiale d'archivio, di cui la quantità dedicata al lavoro operaio, come dicevo prima, è una quantità marginale, anche se, soprattutto negli anni Settanta, attraverso rubriche come «Turno C», si è fatto un buon lavoro di documentazione. Ora, il problema è: come si possono rendere disponibili questi materiali a studiosi, a studenti, a persone che comunque sono interessate alla ricostruzione della storia di questo paese e della sua classe operaia? Noi abbiamo inaugurato, già da alcuni mesi, un progetto che si chiama «Mosaico», rivolto in particolare agli studenti e alle scuole, che consiste nell'interazione fra tre mezzi di comunicazione: la televisione via satellite, Internet e il giornale, un quotidiano. Di che si tratta? Prendiamo dalle teche della Rai tutto quanto ha un particolare interesse dal punto di vista didattico per un insegnante, su tutte le materie; nel caso della storia, per fare un esempio, prendiamo uno sceneggiato sul Risorgimento italiano; in questo sceneggiato c'è la battaglia di Calatafimi oppure c'è un incontro tra Garibaldi e Mazzini; se tutto questo ha una certa verosimiglianza con i fatti storici, isoliamo questa unità audiovisiva, la cataloghiamo, ne facciamo una scheda testuale in cui viene descritto ciò che si vede in questa unità e mettiamo la scheda su Internet.

Tali unità audiovisive hanno una durata limitata, supponiamo dieci minuti, perché le proponiamo alle scuole come materiale integrativo e non sostitutivo della lezione; se durassero mezz'ora o un'ora, con molta probabilità, e giustamente, l'insegnante non le utilizzerebbe.

Con un motore di ricerca l'insegnante può navigare nel catalogo delle schede su Internet, catalogo che attualmente ne contiene già tremila, suddivise per tutte le materie scolastiche, e può isolare – per continuare nel nostro esempio – la materia Storia per le scuola media superiore. A questo punto, richiedendo il catalogo in ordine cronologico, o alfabetico, o per personaggi, o per eventi, ecc., può selezionare, supponiamo, le schede su Garibaldi e chiedere via Internet alla Rai di farle trasmettere; la Rai trasmetterà quei filmati, quelle unità audiovisive, nell'arco di una decina di giorni e nel frattempo, il «Corriere della sera», nel supplemento del venerdì, pubblicherà il palinsesto settimanale di Mosaico, in modo che non solo l'insegnante che ha richiesto quella unità audiovisiva ma tutti gli insegnanti di storia potranno registrarsi il filmato e quindi creare una mediateca nelle scuole.

Da questo esempio ora si può capire quanto può essere importante creare una parte di questo archivio dedicata proprio alle unità audiovisive che raccontano il movimento operaio e soprattutto il mondo del lavoro. Vi ho raccontato questo meccanismo di interazione fra tre mezzi di comunicazione, perché il problema oggi, io credo, non è tanto quello di avere dei buoni archivi, quanto di renderli il più possibile aperti agli studiosi e agli studenti e, ciò che è ancora più importante, a tutti i cittadini.

Il sistema che abbiamo inventato si sta rivelando effettivamente molto interessante, perché è abbinato a un'altra iniziativa che la Rai ha preso, quella di installare a proprie spese in tutte le scuole italiane (per il momento solo nel 50% di esse, cioè circa settemila su quindicimila scuole) un decoder digitale, con relativa parabola. In tal modo non solo gli insegnanti potranno registrarsi queste unità audiovisive, ma le richieste potranno essere fatte oltre che dagli insegnanti anche da altri gruppi sociali. Questi potranno, anche in assenza di una parabola digitale, ancora molto costosa, richiedere alla Rai la trasmissione dei programmi che giudicano interessanti e andarseli poi a registrare nelle scuole, che potrebbero così diventare anche dei centri di socialità ed essere frequentate da persone che abitualmente non avrebbero nessun contatto con la scuola.

Ecco, ho preferito raccontare un piccolo episodio e un momento della nostra attività di archiviazione, pur sapendo che in effetti i problemi sono molto più grandi. Ma l'ho fatto per ribadire che la questione degli archivi, del ricordo, della memoria, ha veramente un senso oggi se riusciamo a rendere pubblici e facilmente fruibili da tutti questi documenti.

Sur à-peu-près 436.000 heures de matériels d'archives qu'abritent les étagères de la

Rai, la quantité consacrée au travail ouvrier est marginale, même si la télévision d'état, surtout à partir des années 70, a fait un bon travail de documentation grâce à des magazines télés comme Turno C.

Quoi qu'il en soit, un service public se doit de documenter la signification du travail ouvrier au cours du XXe siècle, et de rendre les matériels respectifs disponibles.

La structure de la Division Rai Educational, dirigée par R. Parascandolo, a inauguré depuis quelques mois déjà un projet dénommé Mosaico, qui s'adresse plus particulièrement aux étudiants et aux écoles. Ce projet prévoit l'interaction entre trois vecteurs de communication: la télévision via satellite, Internet et un quotidien. On sélectionne donc dans les archives Rai tout ce qui a un intérêt didactique particulier pour un enseignant, dans toutes les matières; puis des unités audiovisuelles d'une durée limitée (une dizaine de minutes) sont extraites de ce matériel, et cataloguées dans des fiches textuelles mises ensuite à disposition sur Internet (il y en a déjà environ trois mille). Ces fiches servent d'aide aux enseignants, qui peuvent ainsi choisir via Internet les unités audiovisuelles qui les intéressent et demander à la Rai de les transmettre. Dans son supplément du vendredi, le quotidien «Il Corriere della Sera» publie la grille hebdomadaire de Mosaico, de façon à ce que l'enseignant qui a demandé l'unité voulue, ainsi que les autres enseignants éventuellement intéressés, puisse enregistrer le film et créer par conséquent une médiathèque à l'école.

Ce système s'avère très intéressant, puisqu'il est associé à une autre initiative prise par la Rai, qui consiste à installer à ses frais dans toutes les écoles italiennes (pour l'heure, 50% en sont déjà pourvues) un décodeur numérique équipé d'une parabole. Ainsi, ce ne sont plus seulement les enseignants, mais aussi tous les groupes sociaux intéressés, qui pourront demander et enregistrer ces unités audiovisuelles.

Il serait donc nécessaire de consacrer une partie de ces archives à la production d'unités audiovisuelles décrivant le mouvement ouvrier et, surtout, le monde du travail. En effet, il est moins significatif d'avoir de bonnes archives que de les rendre le plus possible disponibles aux étudiants et aux chercheurs, voire, chose plus importante encore, à l'ensemble des citoyens.

Out of 436,000 hours of material stored in the Rai (Italian State Broadcasting) ar-chive, the amount devoted to labour is only marginal, although Rai has done a good job of documentation, especially in the 1970s, through programmes like «Turno C» (Shift C).

A public broadcasting service has a duty to document what labour has meant in the 20th century and to make its material accessible.

Several months ago Rai's Educational Service, directed by Mr. Parascandolo, started a project called Mosaic, aimed at schools, which allows classes to interact with three communications media: satellite television, the Internet and a daily newspaper. Rai selects archive material it thinks teachers will want to use in their classrooms, isolates units about ten minutes long, catalogues them together with written information sheets, and puts the sheets (already numbering around 3000) on the Internet, where teachers can choose the units they want to use and ask Rai to transmit them. The weekly Mosaic listing is published in the Friday «Corriere della Sera» so that all interested teachers can record the unit for the school library, not just the person who requested it.

Mosaic is proving successful because it is paired with another Rai project, where the company is installing digital decoders and satellite dishes in all of Italy's schools at its

own expense (to date about half the schools have received this equipment). In this way, other groups besides teachers can request and record the Mosaic audiovisual units.

Part of this archival offering should concern the labour movement and above all the world of work. Still more important than having good archives is to open them up as widely as possible to scholars, students and the public at large.

LUCIANO OSBAT
Docente di Storia moderna e Archivistica speciale presso l'Università della Tuscia, Viterbo

Il documentalista multimediale

In un convegno che presenta numerose ed importanti collezioni documentarie multimediali e banche dati relative alla documentazione audiovisiva sul tema della storia operaia, della storia del lavoro, della storia dell'impresa e della storia del sindacato di tutta Europa, ho creduto utile poter inserire una breve riflessione sul profilo professionale di quell'addetto che è il costruttore di quelle raccolte documentarie e di quelle banche dati e che è, nello stesso tempo, il più abile e intelligente fruitore di quei sistemi e la guida più capace.

Il richiamo al profilo professionale si lega strettamente con il problema dell'individuazione delle conoscenze e delle competenze che lo caratterizzano e con il problema dei percorsi formativi che possono fornire quelle conoscenze e quelle competenze.

Nel contesto italiano, il punto di partenza per l'individuazione del profilo del documentalista multimediale può essere il *Repertorio delle professioni* elaborato dall'ISFOL nel 1987 per incarico del Ministero del lavoro. In quel testo si parla del «documentalista» e lo si definisce come

«lo specialista del trattamento e del trasferimento dell'informazione, ovvero l'intermediario tra le fonti di informazione e gli utilizzatori di queste fonti. Le conoscenze di base che il documentalista deve necessariamente possedere comprendono discipline di indole linguistica, culturologica in senso lato, archivistica ed informatica, indispensabili per operare nei seguenti settori di intervento:

– trasformazione e/o riduzione del documento ad unità informative;

– creazione di linguaggi documentari;

– archiviazione, ritrovamento e circolazione delle informazioni.

Più analiticamente le funzioni che un documentalista è chiamato ad espletare riguardano:

1) trattamento e preparazione delle informazioni, ossia creazione a) di rapporti informativi e di sintesi su specifici argomenti; b) di bollettini periodici di informazione; c) di riassunti di testi e documenti di vario genere; d) di basi dati interne all'ente di appartenenza;

2) ricerca di informazioni, ossia interrogazione di basi dati esterne all'ente di appartenenza;

3) formazione e aggiornamento, ossia progettazione e organizzazione di corsi e seminari di formazione, aggiornamento e specializzazione per documentalisti e specialisti dell'informazione;

4) aiuto e consiglio all'utente, interno e/o esterno all'ente di appartenenza, che al documentalista si rivolge per ottenere informazioni selezionate e precise su specifici settori d'intervento»[1].

La definizione dell'ISFOL, redatta sulla base di un lavoro di comparazione con quanto si stava elaborando a livello europeo, mantiene una sua efficacia proprio per la sua genericità, nonostante siano passati più di dieci anni dalla sua elaborazione e grandi trasformazioni abbiano segnato il settore della documentazione e della multimedialità.

Quella definizione attribuiva la stessa denominazione a due figure professionali che in quegli anni potevano essere individuate in base alle funzioni prevalenti che erano chiamate a svolgere e cioè quella del documentalista che progetta e produce la struttura di documentazione e quella del documentalista che guida all'uso della struttura di documentazione stessa.

Negli anni successivi sono state date altre definizioni delle funzioni del documentalista, che si sono mosse nella direzione di una accentuazione degli aspetti specifici che caratterizzavano quel lavoro, distinguendo, separando e approfondendo compiti e percorsi di formazione, e che hanno inseguito la veloce evoluzione di quella professione, risultato dell'incontro con l'informatica prima e con la multimedialità successivamente.

Nell'ultimo decennio del secolo XX si è prodotta sotto i nostri occhi una rivoluzione che ha interessato l'intero pianeta e che ci sta conducendo nell'età della società dell'informazione grazie alle nuove tecnologie della comunicazione. Le nuove modalità della comunicazione stanno cambiando le modalità di vita nell'età contemporanea, sia per quanto riguarda il lavoro che il tempo libero, gli affari, i rapporti interpersonali, la salute, l'educazione, la politica, in una parola tutta la vita di miliardi di persone. E mutano di conseguenza le modalità di produzione, di gestione e di utilizzazione della documentazione e quindi il mestiere del documentalista.

È in questa società in rapido movimento e mutamento che stiamo tentando di cogliere i segni del mutare della figura professionale del documentalista, che certamente non è più solo quello che l'ISFOL tracciava alla metà degli anni Ottanta e che non è ancora qualcosa di ben definito. Quello che si può già dire è che andiamo verso un documentalista funzionale all'industria

---

[1] *Repertorio delle professioni*, Roma 1987, p. 453

multimediale, che si appresta a diventare l'industria trainante nel prossimo futuro, il motore della nuova economia.

Alcune definizioni successive a quella del *Repertorio* dell'ISFOL colgono aspetti di questo passaggio. Nel volume di Paola Costanzo Capitani, che è considerato un necessario punto di riferimento per coloro che si occupano di trattamento dell'informazione, si parla del documentalista come dell'esperto nel trattamento dell'informazione, si dice che dovrà saper fare uso delle nuove tecnologie e in particolare dell'informatica applicata al settore dell'informazione e si aggiunge, specificando le sue competenze:

«- gestisce l'informazione e non il documento;
- diffonde l'informazione e collabora alla sua utilizzazione, soddisfacendo soprattutto le esigenze dell'utenza;
- gestisce, organizza e pensa in termini di produttività, di mercato e di plus valore;
- utilizza tecniche al servizio dell'informazione e non il contrario;
- partecipa alla messa a punto del sistema di informazione interpretando le necessità dell'utenza;
- svolge un ruolo fondamentale nell'esplosione dell'informazione all'interno dell'ente o dell'istituto attraverso la creazione di basi di dati interne che comportano una migliore integrazione delle attività dell'ente stesso;
- svolge attività di ricerca dell'informazione, specie nei confronti di quei documenti o materiali non facilmente reperibili, ma che sono tuttavia particolarmente significativi;
- orienta l'utenza e contribuisce a formalizzare le richieste;
- valuta i sistemi di informazione nella loro globalità»[2].

Due sembrano essere gli aspetti più innovativi rispetto alle indicazioni del *Repertorio*: il primo è l'ingresso dell'informatica nell'area del trattamento e della gestione dell'informazione sulla documentazione e della stessa documentazione, il secondo è lo spostamento dall'autoreferenzialità del lavoro del documentalista all'attenzione sull'utente.

Nel 1990 un articolo apparso sulla rivista «Professionalità» non solo riprendeva le indicazioni apparse sul *Repertorio* dell'ISFOL e nella stampa specializzata dell'epoca, ma metteva a confronto i profili professionali del documentalista nei paesi industriali (Regno Unito, Stati Uniti, Francia, Italia)[3].

Si può dire che per tutto il periodo che arriva alla fine degli anni Ottanta,

---

[2] P. Costanzo Capitani, *Manuale di base per il trattamento dell'informazione,* Milano, Bibliografica, 1989, p. 32

[3] C. Scatolli, *La professione del documentalista,* in «Professionalità», X (1990), 7, pp. 17-21

alla figura del documentalista si sono interessate tre grandi aree della documentazione: quella più tradizionale che parte dai supporti cartacei degli archivi e delle biblioteche e che si vede costretta ad ampliare progressivamente i suoi confini fino a comprendere documenti non cartacei e in particolare documenti audiovisivi prima e documenti su supporto informatico successivamente (a prescindere dal contenuto del documento). La seconda area è quella che nasce con gli audiovisivi e che si pone il problema di saper trattare l'insieme della documentazione audiovisiva sia sotto il profilo della conservazione che sotto quello della fruizione. Alle prime due si è aggiunta, a partire dagli anni Settanta, l'area dominata dalla strumentazione informatica e dalla filosofia del linguaggio binario. Anch'essa ovviamente ha guardato con interesse alla figura professionale del documentalista, per definire in che modo ai ruoli più tradizionali che al documentalista erano stati assegnati si potevano aggiungere quelli nuovi legati all'avvento dei nuovi media e delle nuove opportunità di accumulazione e di diffusione dell'informazione documentaria.

Queste tre aree hanno camminato su percorsi sostanzialmente convergenti, nell'ultimo decennio, anche se ancora non si sono incrociate.

Negli anni più vicini a noi non troviamo più definizioni del lavoro del documentalista, forse anche perché proprio in questi anni si sta sviluppando la trasformazione tecnologica che riguarda in modo particolare il mondo della comunicazione e dell'informazione documentaria e a patirne le conseguenze è, nel suo piccolo, anche la figura professionale del documentalista che si trova ora ad operare non solo con l'informatica per il trattamento della documentazione ma con l'informatica che produce la documentazione.

E quasi non bastasse l'informatica in sé, si sono aggiunte negli ultimi anni l'espansione dell'interattività e l'esplosione delle reti. Il documento oggi non solo è prodotto e consultabile *on line* ma può essere messo in comunicazione con altri documenti, di ogni tipo, sempre *on line*: in un certo senso si può dire che ogni documento può rinviare all'universo istituzionale, culturale, sociale, economico che contiene l'ufficio, la persona, la società che ha prodotto quel documento. E poi il documento non è solamente qui dove è stato prodotto ma è ovunque, in tutto il mondo, attraverso i collegamenti delle reti e attraverso Internet.

Si può dire, per certi versi, che anche il mestiere del documentalista sia esploso e i frammenti di questa esplosione sono dappertutto ma, proprio perché frammenti incandescenti e sparsi, difficili da cogliere e da comprendere.

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ha condotto in passato riflessioni e ricerche intorno alla figura professionale del documentalista multimediale, che si sono tradotte in progetti di percorsi formativi e in

corsi di formazione destinati a documentalisti multimediali. Partirò da quelle esperienze e vi aggiungerò alcune riflessioni desunte da esperienze di formazione in ambito universitario, per arrivare a delineare alcuni nodi che meriteranno in futuro ulteriore riflessione per una più efficace e complessiva soluzione dei problemi connessi con la creazione di una o più figure professionali capaci di gestire la documentazione multimediale.

Le esperienze di formazione dell'Archivio audiovisivo nel settore del trattamento della documentazione audiovisiva partono dal 1981, quando sono organizzati i primi corsi per operatori audiovisivi, ma è con i primi anni Novanta che l'attenzione dell'Archivio audiovisivo si concentra sulla figura del documentalista audiovisivo (già definito così in un programma di formazione del 1992 per il Fondo sociale europeo e per la Regione Umbria), attenzione che si viene precisando negli anni successivi con le proposte dei corsi per «documentalista multimediale» per il Centro sperimentale di cinematografia nell'ottobre 1996, e per l'Assessorato alla formazione della Provincia di Terni e con la Scuola multimediale del Videocentro di Terni nel 1997.

La iniziative universitarie riguardano i piani di studio di alcune facoltà universitarie, corsi di specializzazione post laurea che fanno più diretto riferimento a quest'area di professioni, master universitari.

Tra le iniziative più recenti, vi è quella di un programma di Diploma universitario di tecnico audiovisivo e multimediale che può essere rilasciato da facoltà di Lettere e filosofia, di Scienza della comunicazione e dello spettacolo, di Scienza della formazione e che è stato istituito con decreto del Ministero dell'università e della ricerca scientifica nel 1996.

L'ultimo riferimento infine è ad un corso di formazione post-universitario che è stato realizzato nel 1998 dall'Università di Firenze e da quella di Viterbo per la formazione «di esperti nel settore dell'informazione con particolare riferimento agli archivi contemporanei» e che, a mio giudizio, ha rappresentato il programma più avanzato che partendo dall'area della documentazione cartacea si sia spinto nella direzione della documentazione multimediale.

In appendice a questa comunicazione allego un prospetto riassuntivo delle competenze e delle conoscenze delle figure professionali che queste diverse iniziative hanno inteso contribuire a formare.

Proseguo invece tentando una valutazione comparativa dei diversi percorsi, cercando di cogliere gli elementi che possono consentire lo sviluppo di un progetto coerente con la complessità delle funzioni che le figure professionali legate alla gestione della documentazione multimediale presentano.

Parto da una considerazione che aveva fatto Ansano Giannarelli nella proposta di Scuola audiovisivo-multimediale nel Videocentro di Terni a proposito del programma del diploma universitario di tecnico audiovisivo e

multimediale e che va nella direzione della più precisa individuazione di cosa sia lo specifico ambito di lavoro del documentalista multimediale. Egli diceva:

«Questo programma di insegnamenti andrà comparato con le esperienze concrete già sviluppatesi nella produzione multimediale che finora si è verificata, riassunte per esempio in un interessante articolo del 1995» e qui cita l'articolo di P. MINETTI, *Mestieri interattivi all'ombra del Cd Rom*, in *Information technology*, rapporto pubblicato come inserto di «La Repubblica» del 19 settembre 1995 «che indica la tendenza a mestieri interattivi, raggruppati in minuscole unità di produzione composte di professionalità integrate, che vedono la loro origine nei settori di produzione di diversi media (cinema, tv, editoria, informatica, e altri): il regista multimediale (o editor), lo sviluppatore-autore e lo sviluppatore procedurale, l'art director, il tecnico audiovideo. Per quanto ci riguarda alla dizione tecnico audiovisivo e multimediale (che ci appare espressione a metà accademica e burocratica) preferiamo un altro termine, scaturito invece dalla pratica concreta dei processi produttivi nel settore audiovisivo e che ha una lunga tradizione nella storia del cinema (anche se si tratta di figura ancora senza riconoscimenti formali): quella del *filmmaker*. Si tenga presente che un *filmmaker* deve conoscere e saper praticare l'intero processo produttivo audiovisivo, espletando mansioni relative alle macro-fasi in cui esso si divide:

- ideazione-progettazione;
- regia;
- camera;
- suono;
- montaggio (catalogazione);
- organizzazione;

… Il termine *filmmaker* (che ha una valenza internazionale) sembra indicare proprio la polivalenza delle competenze, mansioni e responsabilità non soltanto tecniche esecutive; è un termine conosciuto, diffuso, benvisto in ambito giovanile e copre l'intero settore audiovisivo, cinematografico e televisivo»[4].

Su queste considerazioni di Giannarelli credo si possa senz'altro concordare. Per quanto, nel linguaggio corrente e anche in quello ufficiale, chi opera con gli audiovisivi e con la multimedialità possa essere tanto produttore di multimedia che organizzatore e gestore di multimedia, è molto opportuno che la definizione di «documentalista multimediale» sia univocamente applicata a quest'ultima figura, cioè a colui che gestisce la documentazione prodotta da altri.

E Giannarelli proseguiva in quel documento individuando un elenco di professionalità destinate ad operare in un contesto dinamico come quello

---

[4] *Scuola audiovisivo-multimediale nel Videocentro di Terni*, proposta a cura di A. GIANNARELLI, Roma 1998, documento interno dell'Archivio audiovisivo.

della multimedialità («centralità audiovisiva» aggiungeva, ma oggi questa aggiunta ha minore valenza). Parlava in particolare di:

– professionalità per la produzione audiovisiva in studio e dal vivo;
– professionalità per l'animazione e la videografica;
– professionalità per la produzione multimediale;
– professionalità per le banche dati/archivi;
– professionalità per le reti;
– professionalità per la gestione d'impresa audiovisivo-multimediale.

Questa individuazione di professionalità diverse nell'ambito del trattamento dello stesso oggetto consente di giungere ad una nuova conclusione: la complessità del settore della multimedialità prefigura una serie di competenze professionali che possono essere presenti nella stessa persona quando ci troviamo in strutture di documentazione abbastanza semplici e omogenee, conduce invece ad individuare più figure professionali quando si tratti di produrre e di gestire strutture di documentazione multimediale più complessa.

Che cosa si può dire delle esperienze universitarie già consolidate?

L'esperienza delle lauree esperte nel settore dell'informazione alla quale ho fatto cenno (quella organizzata dalle Università di Firenze e di Viterbo) ha messo in luce anch'essa la necessità di pensare alla creazione di unità di intervento per la creazione, gestione, diffusione delle informazioni legate ad una struttura di documentazione. Unità di produzione/unità di intervento dove si constata la presenza di una serie di professionalità distinte e di una continua circolazione di capacità e di conoscenze generali all'interno del gruppo che lavora. Tutti devono diventare informati su tutti i passaggi del lavoro del gruppo e debbono avere una conoscenza generale degli obiettivi e delle procedure. Ciascuno di loro poi ha una professionalità più spinta in una direzione specifica che va dalla selezione del materiale documentario (con competenze diverse a seconda che si tratti di materiale cartaceo, di documentazione materiale, di documentazione audiovisiva, di documentazione digitale su rete), al suo trattamento (indicizzazione, *abstracting,* catalogazione), alla creazione di thesauri, alla creazione di software specifico per consentire il trattamento e per facilitare il reperimento dell'informazione, alle procedure di organizzazione e di interrogazione delle banche dati, alla implementazione delle banche dati, al servizio all'utenza, alla creazione di prodotti che consentono la conoscenza sull'aggiornamento delle banche dati.

Nelle biblioteche e negli archivi del passato l'insieme delle competenze necessarie per provvedere al funzionamento degli istituti era il normale bagaglio professionale della stessa persona che sapeva catalogare (e sapeva redigere materialmente una scheda cartacea), sapeva offrire un servizio di

informazione e di orientamento agli utenti sul migliore uso della biblioteca e dell'archivio, sapeva intervenire per definire una politica degli acquisti del materiale documentario e sulla selezione del materiale in relazione alla sua importanza (in una biblioteca) oppure sapeva operare il riordinamento del materiale archivistico e poi procedere alla sua inventariazione oppure a operare gli scarti necessari (in un archivio). Queste operazioni rimangono di competenza di una stessa persona anche in una struttura di documentazione multimediale?

Vediamo quale potrebbe essere la successione delle procedure necessarie in una simile struttura documentaria per assicurare il suo pieno funzionamento. Sia partendo dal trattamento della documentazione più tradizionale che da quella più moderna (quella audiovisiva) si arriva ad una prima constatazione comune: si tratta non più di una professionalità singola, cioè quella di colui che opera con la documentazione multimediale, quanto piuttosto di un mazzo di professioni che si collocano in una maniera più precisa su singoli operatori ma che per una più o meno larga parte sono condivise da tutta l'unità di produzione o unità di intervento, come l'ho definita prima, o gruppo di lavoro, come genericamente si chiama.

Altri aspetti che emergono da queste esperienze:

– una sempre più forte interconnessione delle strutture di documentazione che sembrano destinate ad essere multimediali sia che partano dai supporti cartacei che audiovisivi o informatici;

– il ruolo attuale della strumentazione informatica che si viene a porre come strumento di riferimento comune per il trattamento della documentazione cartacea e materiale e di quella audiovisiva, ma che non può e non deve modificare la funzione di ciascun tipo di documento nella catena dei riferimenti necessari al ricercatore per raggiungere i suoi obiettivi;

– la netta separazione di quelle professioni che si legano alla creazione di un prodotto multimediale (e che riassumo nel profilo del *filmmaker*) da quelle che sono destinate al trattamento e alla fruizione del prodotto multimediale;

– la necessità quindi di tenere sempre distinte le specifiche che hanno riguardato la natura, le ragioni della produzione, le modalità di produzione della diversa documentazione anche quando essa confluisce in una stessa banca dati;

– il veloce invecchiamento di itinerari formativi che perseguano obiettivi di creazione di competenze tecnico-funzionali nell'area del trattamento della documentazione multimediale e quindi la necessità di pensare ad iniziative che siano le meno formalizzate possibile (quindi corsi brevi continuamente aggiornati piuttosto che corsi universitari di diploma o di specializzazione

già invecchiati quando cominciano);

– l'individuazione di un nucleo limitato ma decisivo di conoscenze che siano di supporto e introduzione alle competenze specifiche.

Mi avvio alla conclusione.

Questi ultimi due anni sembrano caratterizzati dall'esplosione, anche nel nostro paese, del fenomeno delle reti e in particolare di Internet. Ciò crea la necessità di attrezzare e sostenere nuove competenze destinate alla produzione e all'uso delle opportunità che si collegano ad Internet.

E quindi, mentre siamo alla ricerca di definire le competenze legate a quella figura di gestore della documentazione multimediale che siamo appena riusciti ad individuare con una sua precisa (almeno nelle grandi linee) caratterizzazione, ecco che la stessa figura comincia a trasformarsi per le conseguenze prodotte sul suo lavoro da Internet e dalla tecnologia delle reti.

Una volta di più sarà decisivo il carattere di provvisorietà in continua evoluzione che dovranno avere i programmi formativi destinati a questo settore, senza per questo perdere il fondamento scientifico delle procedure e l'aggancio alle situazioni via via in maturazione.

APPENDICE

Corso breve di formazione di documentalisti multimediali (CSC, 1996/1997)

Compiti

Analizza le tipologie tecniche di un prodotto audiovisivo e multimediale.

Ne verifica le condizioni tecniche e la composizione.

Ne assicura la conservazione e la fruibilità eseguendo le necessarie riproduzioni.

Ne valuta la possibilità di trasferimento sui vari supporti disponibili e di resettazione.

Ne identifica i dati anagrafici.

Provvede ad eseguire e/o dirigere operazioni di ricerca anagrafica.

Elabora codici di ulteriore identificazione del documento.

Esamina e codifica contenuti e linguaggi del documento audiovisivo.

Individua eventuali competenze da interpellare per l'esame dei vari aspetti o componenti del documento.

Li descrive, adottando o elaborando le metodologie più appropriate per la catalogazione e la decifrazione informatica dei dati.

Definisce gli elementi di relazione e collegamento del documento con altri eventuali singoli documenti o con insieme di essi.

Predispone guide per la contestualizzazione del documento o delle sue parti.

Compie e/o dirige opera di ricerca di materiali audiovisivi che possano completare o sviluppare il documento in esame.

Conoscenze

Nozioni di storia contemporanea e delle connessioni sociologiche, artistiche ed economiche, con accentuazione e modulazione diversa a seconda del campo di ulteriore specializzazione.

Conosce la semiologia del cinema, della TV e delle reti computerizzate.

Conosce la storia, opere e prodotti dell'iconografia, della fotografia, degli audiovisivi e delle reti computerizzate.

Ha un'informazione approfondita sulle diverse tecnologie audiovisive e di rete, delle collegate procedure di registrazione, montaggio, diffusione e navigazione, nonché sulle nuove tecnologie telematiche.

Ha rudimenti di diritto privato e pubblico, in particolare ha cognizioni di base del diritto di proprietà e delle norme di copyright e possiede strumenti per approfondire la giurisprudenza in materia di diritti d'autore.

Competenze

Sa riconoscere tipologie di prodotti audiovisivi e di tecnologie di produzione e di trasferimento.

Possiede competenze nella ricerca, catalogazione e dialogo con reti digitali e computerizzate.

Possiede capacità auto-organizzative e previsionali nelle tempistiche operative.

Sa usare e/o predisporre l'uso di strumentazioni e tecnologie audiovisive e informatiche di visione, analisi, montaggio, decifrazione, sonorizzazione e riproduzione.

Sa effettuare operazioni elementari di restauro e possiede cognizione delle potenzialità del settore in evoluzione.

Sa utilizzare PC e possiede conoscenze di linguaggi informatici e mantiene un aggiornamento sui prodotti e le applicazioni di software e hardware coadiuvanti la propria funzione, in particolare quelle riguardanti la multimedialità.

DIPLOMA UNIVERSITARIO DI TECNICO AUDIOVISIVO E MULTIMEDIALE

Compiti

Studio organico dei linguaggi, dei sistemi e dei mezzi audiovisivi necessari alla formazione culturale e professionale di un tecnico specializzato. Programmazione e realizzazione di pacchetti multimediali, grafica computerizzata per la comunicazione e lo spettacolo, consulenza per l'editoria elettronica, iniziative audiovisive nelle scuole, funzionamento di cineteche, videoteche e mediateche, di archivi audiovisivi di imprese industriali e di organismi sindacali.

Conoscenze

Comunicazione letteraria, filosofia/linguistica, scienze umane, musica, arte, spettacolo.

Competenze

Linguaggio cinematografico, linguaggio radiotelevisivo, teoria e tecniche dei nuovi media, elaborazione dell'immagine (computer grafica), comunicazioni multi-

mediali, economia e tecnica della pubblicità, informatica, scenografia, organizzazione ed economia dello spettacolo.

CORSO DI FORMAZIONE POST LAUREA PER ESPERTI NEL SETTORE DELL'INFORMAZIONE (Università di Firenze e di Viterbo)

Compiti

Produzione, gestione e trattamento dei materiali informativi

Conoscenze

La società dell'informazione.
Le nuove tecnologie e la documentazione.
Le banche-dati.
La diffusione dell'informazione.
Internet.
Le figure professionali nella creazione e nella gestione dell'informazione documentaria e dell'informazione in genere.
L'impresa di gestione dell'informazione.

Competenze

Le tecniche di trattamento della documentazione.
La creazione di banche-dati.
La ricerca nelle banche-dati.
La ricerca in Internet.
La creazione di un'impresa per la gestione dell'informazione.

CORSO DI FORMAZIONE PER DOCUMENTALISTI MULTIMEDIALI (AAMOD - Provincia di Terni)

Compiti

Produrre ordinamento di documentazione cartacea, materiale e multimediale.
Produrre prodotti multimediali.
Usare prodotti multimediali.

Conoscenze

Catalogazione e gestione della documentazione cartacea e materiale.
Catalogazione di audiovisivi.
Semiologia informatica.
Teoria di organizzazione e gestione degli apparati automatizzati e di trasmissione.
Produzione e uso dei prodotti multimediali.
Organizzazione degli apparati informativi e comunicativi.
Catalogazione dei fondi multimediali e di specifiche tipologie di prodotti.

Competenze

Trattamento della documentazione cartacea, materiale e multimediale. Produzione di documentazione audiovisiva e multimediale.

Dans un congrès qui se propose de mettre en réseau des collections documentaires multimédias relatives à l'histoire du mouvement ouvrier, du travail et de l'entreprise, il est jugé bon de mener une réflexion sur le profil professionnel du documentaliste multimédia, qui est à la fois l'agent chargé de construire ces collections et leur guide le plus capable.

Dans le contexte italien, l'ISFOL - qui a rédigé en 1987 un *Répertoire des professions* pour le compte du Ministère du Travail - définit le documentaliste comme étant «le spécialiste du traitement et du transfert de l'information, à savoir l'intermédiaire entre les sources de l'information et les utilisateurs de ces mêmes sources». Une définition qui conserve toute son efficacité justement parce qu'elle est générique, bien que 10 ans et plus se soient écoulés depuis qu'elle a été élaborée et que de grandes transformations aient marqué les secteurs de la documentation et du multimédia. En fait, dans le contexte des mutations rapides de cette dernière décennie, les aspects les plus novateurs par rapport aux indications du *Répertoire* sont l'arrivée de l'informatique et des réseaux interactifs dans le traitement et la gestion de l'information sur la documentation et de la documentation elle-même, ainsi que le dépassement de l'approche auto-référentielle du travail du documentaliste, qui tourne désormais son attention vers l'utilisateur.

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico a effectué dans le passé plusieurs réflexions et recherches autour de ce profil professionnel, qui se sont traduites en projets de parcours formatifs et en cours de formation. Donc, à partir de ces expériences et de celles qui ont cours dans le milieu universitaire, on peut dorénavant dégager certains points de réflexion sur un ou plusieurs profils professionnels capables de gérer la documentation multimédia. Une proposition dont l'on peut partager le bien-fondé est avancée par le président de l'AAMOD, M. Ansano Giannarelli: elle consiste à distinguer la figure du réalisateur de films, qui doit connaître et savoir pratiquer l'ensemble du processus productif audiovisuel, de celle du «documentaliste multimédia», une définition qui devrait s'appliquer uniquement à celui qui gère la documentation produite par d'autres. D'une manière plus générale, la complexité du secteur multimédia préfigure une série de compétences qui peuvent être détenues par une même personne dans le cas de structures simples et homogènes, mais qui font appel à plusieurs profils professionnels lorsqu'il s'agit de produire et de gérer des structures complexes de documentation multimédia. Que l'on parte du traitement de la documentation plus traditionnelle ou plus moderne (audiovisuelle), nous arrivons quand même à une première constatation commune: il ne s'agit plus seulement d'un professionnalisme unique mais plutôt d'un éventail de professionnalismes, reposant plus précisément sur des opérateurs individuels tout en étant partagés par l'ensemble du groupe de travail dans une proportion plus ou moins large.

En conclusion, l'évolution continuelle de ce secteur exige des programmes formatifs flexibles sans qu'il perde pour autant son fondement scientifique.

At a conference that proposes to network multimedia documentary collections on labour history, some thought should be given to the professionals who build such collections and are the best guides to them.

The Italian Labour Ministry's official list of occupations, which dates from 1987, defines the "documentarian" as "the specialist in information processing and transfer, or the intermediary between information sources and their users." This definition is still useful precisely because of its vagueness, even if more than a decade has gone by since it was written and the sector of documentation and multimedia has undergone radical changes, of which the most far-reaching are the introduction of information technology and interactive networks in data processing and management, and the shift from self-containment to user orientation.

The Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico has researched and reflected on this type of professional, and the results have been translated into training projects and courses. Starting from our experiences and those conducted in the universities, we can outline several areas for reflection on the profiles of people capable of managing multimedia documentation. An idea advanced by Ansano Giannarelli, president of the AAMOD, is to distinguish between filmmakers, who must understand and know how to work through the whole audiovisual production process, and multimedia documentarians, who manage documents produced by others.

The complexity of the multimedia sector means that a whole series of skills are needed. In simple, homogeneous structures, a single person may perform all the tasks, but in more complicated organizations the work must be split up among different kinds of specialists. Whether the work involves traditional documents or more modern (audiovis-ual) media, the documentarian's is not a single profession but an ensemble of professions that are more or less shared by the whole team.

Accordingly, the ongoing evolution of this sector requires training programmes that are flexible but solidly based on scientific criteria.

ENRICO RENDINA
Direttore del Centro MAAS - Consorzio Roma ricerche

Una banca dati in rete. Ancora un'altra?

Con non poche perplessità ho accolto l'invito di Ansano Giannarelli ad intervenire a questi lavori; perplessità relative essenzialmente alla risposta da dare all'interrogativo che mi ponevo, ossia quali fossero i contenuti più opportuni da proporre in una simile occasione. La soluzione finale si è evidenziata in un titolo per il mio intervento *"Una banca dati in rete"*, con un inciso abbastanza significativo, *"ancora un'altra?"*, intendendo così escludere qualunque intenzione da parte mia di illustrare in questa sede le esperienze, per quanto interessanti, che il Centro di ricerca applicata di cui faccio parte sta portando avanti nel campo degli archivi, anche audiovisivi, o di avanzare proposte di soluzioni universali.

Penso che un contributo sicuramente più utile, dato il tipo di problemi oggetto del dibattito, possa essere chiarire che parlare di archivi, della loro trasposizione in sistemi informatici, e soprattutto della loro collocazione in una dimensione di rete, significa affrontare problemi e dimensioni di analisi molteplici e tutte ugualmente importanti, in quanto compongono un sistema generale di riferimento la cui comprensione è essenziale affinché le scelte fatte siano corrette.

Ragioni tecniche locali non consentono l'utilizzo del supporto informatico previsto per una presentazione efficace: è perciò necessario ripiegare su una più tradizionale esposizione orale. Per questo motivo, e soprattutto per una più oggettiva rilevanza con quelle che mi sembrano essere le priorità dell'uditorio, esporrò solo alcuni dei punti presenti nel quadro generale descritto nelle copie dei lucidi allegate; questo quadro e le varie dimensioni di analisi che affronta sono state dibattute e presentate con estrema chiarezza in un lavoro del 1995 il cui titolo tradotto in italiano suona *Direzioni strategiche nel sistema misto di commercio elettronico e di depositi digitali*, sottotitolo *Verso una agorà digitale*[1]. Questo lavoro collettivo, nonostante risalga al 1995, mostra ancora tutta la sua validità.

---

[1] *Strategic Directions in Electronic Commerce and Digital Libraries: Toward a Digital Agora*, in «ACM Computing Surveys», 28 (1995), 4.

Delle dimensioni di analisi di cui bisogna tenere conto, la prima e la più importante è la dimensione che riguarda l'acquisizione e la memorizzazione delle informazioni.

Questo aspetto, che normalmente si considera essenzialmente tecnico, operativo, tratta tre sotto dimensioni tutte distinte e tutte particolarmente critiche. La prima riguarda il trattamento dei contenuti cui l'informazione si riferisce, solitamente liquidato dalla maggior parte dei sistemi correnti come una normale, banale operazione di trasposizione da un supporto analogico a un supporto digitale: allora si parla brevemente e direi semplicisticamente di acquisizione da scanner o riversamento digitale, quasi che questa ope-razione fosse un mero accidente tecnologico. Io ritengo che questa ope-razione invece sia la sfida più importante che oggi il "nuovo scriba", il "nuovo amanuense" si trovi a dover affrontare; passare dal supporto preesistente, cartaceo o fotografico o filmico, comunque supporto analogico, ad un supporto digitale, significa non soltanto cambiare il *medium* ma significa anche reinterpretare in qualche misura i contenuti o almeno reinterpretarli potenzialmente. Non appartenendo di diritto né alla vostra comunità né a quella degli archivisti in generale, ma occupandomi sostanzialmente di sistemi tecnologici, e più in generale di sistemi *tout court*, le mie considerazioni sui problemi che noto nel dominio e nella comunità in cui di volta in volta sono calato, possono a volte peccare di approssimazione; tuttavia penso di poter dire di aver notato, anche in questa sede, un atteggiamento abbastanza diffuso in tutti i contesti archivistici, che evidenzia uno scarso interesse ad affrontare con decisione il problema epocale della trasposizione dei contenuti da vecchio supporto a nuovo supporto. Pur realizzando che si tratta di una questione decisamente gravosa, per molti versi preoccupante, la ritengo tuttavia inevitabilmente da fronteggiare, soprattutto tenendo conto della quantità e della complessità degli interessi che stanno dietro la rete, intendendo per "rete" questo fenomeno ormai planetario che vede tutti coinvolti, dal più piccolo possessore di contenuti al più interessato a veicolare attraverso di essa le proprie offerte commerciali; ecco, proprio la rete oggi rappresenta una formidabile opportunità, ma ha altresì un formidabile bisogno di contenuti. Quindi, volenti o nolenti, i proprietari dei contenuti saranno costretti giocoforza a vedere i loro materiali riversati – bene o male, dipenderà da loro – sulla rete. Chiunque del resto può rendersi conto autonomamente dell'attuale diffusione ad amplissimo raggio di certi prodotti commerciali, fino a ieri "oggetti preziosi" destinati ad un pubblico elitario, ed oggi facilmente procacciabili nelle situazioni più disparate, dall'edicola al *world wide web*.

Le campagne di numerizzazione che sono in corso nel nostro paese, ed immagino un po' ovunque a livello internazionale, stanno lì a dimostrare che

questo problema dei contenuti è un problema che tutti quanti dovremo affrontare con sollecitudine.

In generale, quando si analizza l'aspetto dell'acquisizione e della memorizzazione delle informazioni, l'attenzione principale la si dedica al secondo problema che è quello dei meta dati, o dati che in qualche modo descrivono i dati di riferimento principali. Durante questi lavori ho avuto la sensazione, una sensazione piuttosto ricorrente anche in altri contesti archivistici, che quando si parla di una banca dati in rete, quando si parla di una banca dati europea, si fa quasi ovviamente riferimento ad una banca dati composta di meta dati, cioè una banca dati che contenga gli elementi descrittivi di quanto posseduto da ciascuno; mi chiedo quanto questo atteggiamento, se vero, non sia un atteggiamento riduttivo, e quanto invece non contribuisca a qualificare questa ipotetica banca dati che si vuole costruire, conferendole un valore fondamentale, una forza d'urto particolare, il vedere in questa banca dati ospitati a pieno titolo anche dei contenuti, intendendo per contenuti i documenti originali. Non è mia intenzione fare un'apologia del progresso tecnologico, sono sicuro però che chiunque abbia avuto occasione di fare esperienze in questo campo, abbia vissuto sulla propria pelle come sia sufficiente un lasso di tempo sempre più ridotto – una volta erano anni, ora mesi se non giorni – per vedere cose definite irrealizzabili, improvvisamente rese possibili. Uno dei progetti che ha impegnato il nostro Centro, e che si è concluso qualche mese fa, ha previsto la numerizzazione di circa 2.500 ore di filmati dei cinegiornali nazionali italiani; oggi operazioni di questo tipo diventano sempre più fattibili, intendendo una fattibilità non soltanto operativa ma anche economica. Comunque, ritornando al problema, alla seconda dimensione, quella della individuazione dei metadati, che mi sembra poi il tema più critico in riferimento al progetto ambizioso oggetto di questi lavori, a me sembra importante ricordare, a chi non avesse avuto occasione di guardare oltre il proprio dominio applicativo, quello che in effetti sta avvenendo e con relativa velocità. Considerando a parte il tipo di attenzione tutta particolare che la Comunità europea, nei suoi vari programmi di ricerca, dedica proprio al problema dei metadati, ritengo che vi sia una diffusa conoscenza dei risultati ormai acquisiti internazionalmente, da quelli storici della FIAF a quelli meno noti nel nostro paese o in genere in Europa, della Visual Resource Association (VRA), e di altre esperienze per cui si rimanda all'elenco in Appendice, dove è possibile reperire anche i loro indirizzi di rete per chi avesse voglia di procurarsi un po' di materiale informativo.

Farò riferimento brevemente a quella che ritengo tra tante essere l'esperienza più significativa, per ciò che concerne i metadati, ovvero al CIMI, il Consorzio per l'interscambio delle informazioni informatizzate in ambito

museale. CIMI è un consorzio internazionale che annovera tra i suoi membri rappresentanti europei, statunitensi, australiani, e arriva fino a coinvolgere canadesi e giapponesi; è in questo ambito che è stato elaborato quello che a me sembra essere il progetto paradigmatico, e su cui inviterei a riflettere. E' un progetto che si propone di capire quali siano i presupposti attualmente disponibili e quali gli obiettivi perseguibili allo scopo di garantire una piena interoperabilità tra sistemi diversi. Dall'ascolto degli interventi precedenti ho tratto la sensazione che l'obiettivo auspicato dagli organizzatori italiani e in genere dalla vostra comunità, fosse quello di arrivare a definire la banca dati degli archivi audiovisivi europei; ora, la mia convinzione è che se l'obiettivo dei vostri sforzi fosse veramente questo, esso sarebbe assolutamente irrealistico, perché non è pensabile oggi che la quantità e la qualità di esperienze in corso presso le singole realtà, possa in qualche modo essere cancellata o ricondotta in maniera inevitabilmente violenta a una soluzione tecnologica unitaria. Quello che invece è possibile fare, ed è per esempio l'obiettivo che sta dietro il progetto del CIMI, è ca-pire se i nostri sforzi individuali, i nostri sistemi informatici, quelli che abbiamo attualmente a disposizione, abbiano la possibilità di evolvere, ed evolvere senza particolari traumi, su due dimensioni necessarie. La prima è quella tecnologica, cioè poter diventare sistemi interoperabili con altri sistemi similari, e questa dimensione tecnologica oggi è raggiungibile accogliendo uno standard tecnologico che esiste già da qualche anno: si tratta dello standard dei sistemi di *information retrieval,* Z39.50 uno standard ISO che rappresenta un modo per rendere chiare, senza "scosse", forme di comunicazione fra sistemi eterogenei che abbiano ciascuno la propria banca dati da interrogare. Questo protocollo garantisce che un qualunque interrogante, un qualunque *client* possa mettere in parallelo un certo numero di sistemi serventi o ospiti, e a ciascuno di questi sistemi in parallelo possa chiedere di dare soddisfazione alla sua richiesta; il protocollo garantisce che questa comunicazione avvenga in maniera coerente e soprattutto ordinata, tanto ordinata da poter consentire poi di presentare all'unica stazione interrogante un risultato integrato della richiesta lanciata sui vari serventi interessati. Quindi, il primo presupposto tecnologico indispensabile per riuscire a far convivere il proprio archivio, la propria banca dati in questa sorta di archivio virtuale universale (ovviamente qui parliamo di archivi in qualche modo collegati tra loro da un qualche filo conduttore, cioè archivi che si muovono nello stesso dominio applicativo), è trovare una forma di consenso su queste modalità di colloquio e quindi su uno standard tecnologico. Quello citato prima è lo standard che oggi sembra avere le maggiori *chances* di successo: la comunità europea lo ha fatto proprio, in una evoluzione del progetto CIMI, «Aquarelle». Il progetto «Aquarelle» è attualmente

operativo su tredici siti museali europei e consente di fare interagire tra loro varie piattaforme software indipendenti, tutte però capaci di rispettare il protocollo Z39.50.

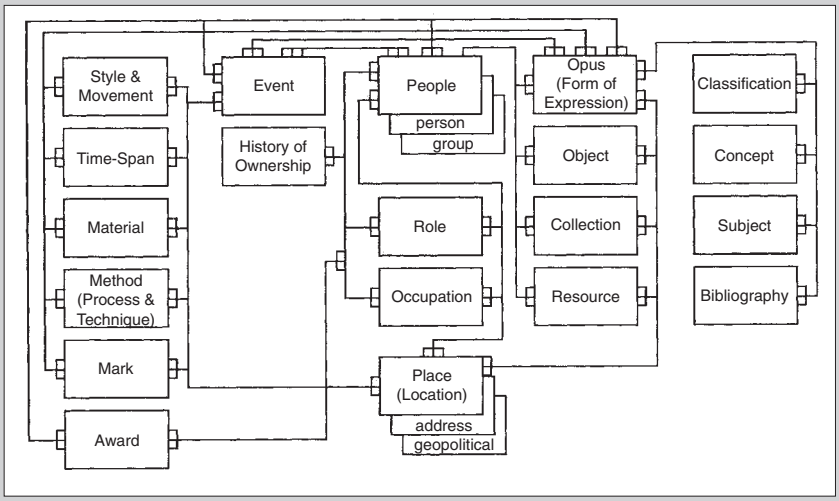
C'è un ultimo tassello indispensabile per poter garantire l'interoperabilità, perché il protocollo Z39.50 rende ordinato il modo di comunicare, di colloquiare, ma non dice nulla su come si debbano definire, schematizzare o interpretare i modelli informativi a cui facciamo riferimento. A dare una risposta a questo punto interviene un'altra possibile soluzione che è quella rappresentata da uno schema comune di metadati.

Lo schema comune di metadati non è un'utopia né una chimera: riferendosi di nuovo all'esempio CIMI, che è piuttosto illuminante, in ambito museale si è convenuto su una struttura, un nucleo di base di metadati. Questo schema concettuale in qualche modo rappresenta tutte le tipologie informative che possono essere coinvolte in questa dimensione di archivio universale; esso permette ai sistemi che colloquiano tra di loro di sapere a quali informazioni di base, di riferimento, occorre dare spazio e qualora il proprio sistema avesse delle discordanze rispetto a questo schema di base, a questo nucleo centrale, permette al sistema locale di definire delle mappature, delle forme di traduzione, che permettono di avvicinare la propria schematizzazione informativa a quella del sistema concettuale proposto dallo standard. Lo standard che usa CIMI è *EAD*, *Encoded Archival Description*, standard nato su iniziativa di un gruppo di archivisti americani, e per primo di Danel Pitti, con lo scopo di descrivere gli strumenti di ricerca, gli inventari analitici, gli inventari sommari, le guide, usati in ambito archivistico; è abbastanza sintomatico che questo strumento formale, concepito dalla professionalità archivistica, trovi il suo successo più importante in un ambito un po' più esteso, quello appunto museale. Se può interessare, e anche per rafforzare questo mio tentativo di smitizzare i problemi e di riuscire a far convenire tutti intorno ad un nucleo centrale di schematizzazione delle informazioni, si tenga presente quanto si sta verificando parallelamente in ambito bibliotecario, in ambito archivistico, in ambito museale, sedi in cui si riscontrano delle sempre maggiori convergenze su modelli di rappresentazione delle informazioni necessarie e sufficienti per descrivere i propri oggetti posseduti, modelli sempre più semplici, sempre più rarefatti. Uno di questi modelli in aggiunta a EAD è il cosiddetto *Dublin Core*. Penso tuttavia che sia inutile insistere con richiami a tecnologie più o meno esotiche, ciò che più importa sottolineare e ribadire è quanto sia essenziale che qualunque ipotesi di perseguire una sorta di integrazione dei propri archivi in quelli degli altri, non possa che passare attraverso una prima constatazione: l'impossibilità di avere un unico sistema fisico in cui migrino in parte o *in toto* i nostri sistemi. A questa constatazione se ne

deve necessariamente affiancare un'altra: le tecnologie attualmente disponibili per costruire e realizzare sistemi informatici in rete e le loro linee di evoluzione non richiedono sacrifici di questo tipo, e non richiedono neanche che tutti quanti approntino la stessa piattaforma software; ciò che richiedono è che le piattaforme utilizzate da ciascuno, ancorché pesantemente proprietarie, abbiano la potenzialità di consentire un colloquio reciproco nell'ambito di questi standard esterni, come lo Z39.50. Per quanto riguarda la capacità di convenire e di dialogare insieme sulle stesse strutture informative, l'altra proposta che viene offerta dagli attuali sistemi che si vanno non soltanto sperimentando ma realizzando, è quella di convenire inoltre su uno standard informativo: basti vedere i citati *Mus-EAD* o *Dublin Core*. Ritengo che chiunque sia, a vario livello, interessato possa e debba avere la possibilità di verificare in concreto la qualità e la profondità di descrizione di questi ambienti di metadati, e capire quanto essi siano in realtà riutilizzabili o riadattabili in qualche misura nell'ambito dei propri specifici contesti applicativi.

APPENDICE

Archivi, banche dati, la rete
acquisizione e memorizzazione delle informazioni - metadati
schema concettuale del Profilo Applicativo Z39.50 in CIMI



CIMI *Application Profile*, draft, Sept. 10, 1995

Enti internazionali promotori di progetti di definizione di metadati

- Visual Resources Association
  http://www.oberlin.edu/~art/vra/vra.html~
- International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA)
  http://www.llgc.org.uk/iasa/index.htm
- The Association of Moving Image Archivists (AMIA)
  http://www.amianet.org/
- Program for Cooperative Cataloging (PCC)
  http://lcweb.loc.gov/catdir/pcc/pcc.html
- The International Federation of Film Archives (FIAF)
  http://www.cinema.ucla.edu/FIAF/default.html
- International Federation of Television Archives
  http://www.nbr.no/fiat/fiat.html
- The Consortium for the Computer Interchange of Museum Information (CIMI)
  http:/www.cimi.org/index.html

Accesso universale

Interoperabilità:

- a livello tecnologico (hardware, reti, tipi dati, compatibilità e protocolli applicativi);
- a livello informativo (contenuto, lingua, metadati, convenzioni di definizione nomi, semantiche ed interfacce utenti);
- a livello sociale (diritti e responsabilità personali e di organizzazioni).

Tipologie di soluzioni disponibili a livello tecnologico

- Standards 'forti' (Z39.50, ISO 802, TCP/IP, HTTP, DOS);
- famiglie di standards (OSI);
- mediazione esterna (gateways, traduzione di schemi globali);
- interazione basata su 'specificazione' (VHLLs rivolti a descrivere le semantiche delle componenti funzionali);
- funzionalità 'mobili' (LIPS, JAVA applet).

Lo standard Z39.50 per Information Retrieval

più precisamente: "Information Retrieval (Z39.50): Application Service Definition and Protocol Specification, ANSI/NISO Z39.50 - 1995"

- è il meccanismo principale per assicurare l'accesso uniforme a raccolte documentali;
- specifica le strutture dati e le regole di interscambio che permettono ad una macchina 'client' di interrogare uno o più databases su una macchina 'server' e di ricevere le informazioni identificate come risultato della ricerca;
- è estendibile a gestire ricerche broadcast che permettono ad un client di interrogare più server in parallelo;
- non affronta le problematiche delle interfacce utente offerte dal client e neppure quelle di gestione database presenti sul versante del server;

- qualsiasi sistema proprietario di I.R. - Z39.50 conforme - è universalmente raggiungibile da un qualsiasi 'client' conforme allo standard;
- va oltre i meccanismi di codifica e si colloca nell'area della standardizzazione della conoscenza semantica condivisa;
- garantisce, attraverso la definizione della struttura concettuale delle informazioni presenti in uno specifico dominio applicativo ('metadati'), la possibilità di integrare il proprio archivio all'interno di un archivio virtuale universale cui partecipano tutti gli archivi gestiti da sistemi che oltre ad essere conformi allo standard condividono la stessa struttura concettuale.

Questa è sostanzialmente espressa da 'profili' definiti per singole tipologie di problemi (si ricorda ad esempio il profilo Z39.50 Application Profile for Cultural Heritage Information definito dal consorzio CIMI Computer Interchange of Museum Information).

La transposition des archives dans les systèmes informatiques et leur insertion dans une dimension de réseau implique la nécessité d'affronter de multiples critères d'analyse. Le premier et le plus significatif est l'acquisition et la mémorisation des informations, qui englobe à son tour des aspects distincts particulièrement critiques: tout d'abord le traitement des contenus auxquels se réfère l'information, souvent considéré comme une banale opération de transposition d'un support analogique sur un support numérique. Or cette tâche est le défi le plus important à relever, puisque passer du support papier, photographique ou filmique au support numérique signifie non seulement changer de médium, mais aussi, dans une certaine mesure, réinterpréter les contenus ou, tout au moins, les réinterpréter potentiellement. L'autre aspect d'analyse auquel on accorde habituellement davantage d'attention est celui des métadonnées, à savoir les données qui décrivent en quelque sorte les principales données de référence. En fait, même dans le cadre de ce congrès, lorsqu'on parle de banque de données européenne, on se réfère à une banque de données composée de métadonnées, c'est-à-dire contenant les éléments descriptifs des documents en possession de chaque pays.

Concernant le deuxième aspect, il serait irréaliste d'imaginer une banque de données européenne des archives réunissant en une solution technologique unitaire les maints systèmes informatiques dont disposent aujourd'hui les acteurs intéressés. Les technologies actuellement disponibles n'exigent pas de sacrifices de ce genre, pas plus qu'elles n'exigent que tous puissent travailler sur une même plate-forme logicielle. L'une des expériences les plus significatives dans ce domaine est l'expérience internationale du CIMI (Computer Interchange of Museum Information), qui a adopté un standard technologique existant depuis quelques années déjà - le standard des systèmes de récupération de l'information Z39.50 -, lequel permet de rendre claires et "sans turbulences" les formes de communication entre plusieurs systèmes hétérogènes disposant chacun de leur propre banque de données interrogeable.

La dernière pièce du puzzle indispensable est d'avoir un schéma commun des métadonnées si l'on veut garantir l'interopérabilité entre systèmes divers. Dans ce cas aussi,

l'expérience du CIMI nous offre un exemple intéressant: le standard EAD (Encoded Archival Description) permet aux systèmes dialoguant entre eux de savoir à quelles informations de base il convient d'accorder ou non de l'importance; de plus, en cas de divergences, il rend possible la définition de formes de traduction permettant de rapprocher la schématisation informatique du système local de celle proposée par le standard.

The transposition of archives into online information systems requires dealing with multiple analytic dimensions. The first and most important is data acquisition and stor-age. This has several distinct and highly critical aspects. Treatment of the content to which the data refer is often considered a routine job of transposition from an analogical to a digital support. On the contrary, this step is the most challenging of all, because going from a paper or photographic or film support to a digital support implies partially or at least potentially reinterpreting the content. Another aspect, which usually gets more attention, is that of metadata, i.e. the data that describe in some way the main data. Even at this conference, when we talk about a European database we are referring to one that contains metadata, the ones that describe the documents in each archive.

It is unrealistic to imagine creating a European archive database for which all the organisations would have to use the same information system. The technology now available does not require such sacrifices, nor that everyone implement the same software platform. One of the most significant international experiences in this field is CIMI (Computer Interchange of Museum Information), which uses an information-retriev-al standard called Z39.50. This enables clear and seamless communication among heterogeneous systems, each with its own database to query.

The last element essential to guarantee interoperability among different systems is a common metadata system. Here too, CIMI offers an interesting example: the EAD (Encoded Archival Description) standard. This enables systems that are talking to each other to know what basic data need space, and to define forms of translation from the data organization scheme used by the local system to the one set in the standard.

FRANCESCO GARIBALDO
Direttore dell'Istituto per il lavoro dell'Emilia Romagna

Un progetto europeo: la storia multimediale del lavoro

Stamattina sono stato presentato come direttore dell'Istituto per il lavoro, ma la maggioranza di voi ignora cosa sia: eccone, quindi, una breve illustrazione. L'Istituto per il lavoro è una fondazione costituita dalla Regione Emilia Romagna, ma ha un'area di attività nazionale; si occupa dei temi del lavoro e delle modalità di organizzazione del lavoro, sia da un punto di vista della documentazione degli studi e delle ricerche – anche ricerche empiriche sulle nuove forme di lavoro, ad esempio, nel campo culturale –, sia da quello della progettazione organizzativa, se richiesta congiuntamente dalle parti sociali, cioè dai sindacati e dalle imprese. E' un tipo di attività e di istituzione che in Italia non esisteva, mentre in altri paesi europei esiste da decenni.

La ragione per la quale ho chiesto di parlare, è che l'Istituto per il lavoro sta cercando di organizzare, insieme con l'Archivio audiovisivo, un progetto europeo che potrebbe essere il primo esempio di un prodotto che è frutto della collaborazione di tutti gli archivi europei. Voi siete qui per costruire questo livello di cooperazione fra i diversi archivi, per arrivare alla costituzione di una rete europea; io vi propongo un primo prodotto della vostra cooperazione. L'idea è di presentare, nell'ambito del prossimo quinto programma quadro per la ricerca scientifica e tecnologica dell'Unione europea, o in altri programmi europei quale quello per la cultura, il progetto per una storia multimediale europea del lavoro e delle sue modalità organizzative. Questo tipo di storia non esiste; c'è una storia dell'industria, dei movimenti sindacali, dei partiti che si richiamano al movimento operaio, ma una storia del lavoro e delle sue modalità organizzative non c'è. Questa assenza ha ovviamente un significato politico e culturale. Tale significato deriva direi evidentemente dal pensare che il lavoro e le sue modalità organizzative sono il risultato di altre cose e che, quindi, non esiste nessuna forma specifica di autonomia del lavoro, nonché di interesse rispetto al lavoro, se non in seconda istanza, come elemento dell'industria o come elemento della politica o come elemento di una negoziazione sindacale e così via.

Perché propongo qui questo progetto? Perché penso che una storia del

lavoro e delle sue modalità organizzative debba essere fatta non come qualcosa che resta poi patrimonio di un numero ristrettissimo di specialisti, come un'opera di consultazione per gli storici o gli studiosi, ma come qualcosa che sia disponibile in rete e pensata fin dall'inizio come una storia multimediale. Penso, per esempio, ad una storia costruita in maniera tale da prevedere che le testimonianze siano parte integrante di questa storia, non separate dal racconto. Credo di parlare a persone che sanno bene cosa vuol dire fare un'operazione di questo genere e non insisto. Ma è chiaro che pensare a un'opera costruita in questo modo ha ovviamente una serie di implicazioni operative. Si può pensare a un prodotto, dicevo, disponibile in rete, e questo ci aprirebbe la strada a una serie di finanziamenti previsti dal quinto programma quadro, e si potrebbe poi pensare alla possibilità di riprodurre il tutto attraverso gli strumenti di più facile disseminazione, come i Cd Rom. Per realizzare questo obiettivo è necessaria una collaborazione multipla; da una parte ci sono istituti come il nostro, e in Europa ce ne sono molti con nomi simili: Istituto per il lavoro, Istituto per il lavoro e la tecnologia, Istituto per la vita lavorativa; sotto diverse denominazioni, hanno dei compiti molto simili. Tra di noi, ci conosciamo tutti, e abbiamo rapporti costanti; voi state costruendo adesso una rete analoga e vi sono ovviamente una serie di studiosi che si sono occupati di queste cose nei vari paesi, ognuno magari con un fuoco molto delimitato. C'è chi si è occupato, ad esempio, del lavoro degli edili, e c'è chi si è occupato della storia dei meccanici, chi ha ricostruito la storia della produzione delle navi o di altri settori. L'ipotesi che noi facciamo è di mettere assieme queste diverse competenze per progettare questa operazione. Noi ci proponiamo di organizzare, insieme con l'Archivio audiovisivo, in tempi più rapidi possibili, una proposta scritta, quindi di farla circolare in questi tre ambienti che dicevo: il mondo degli intellettuali che si occupano di storia del lavoro, il mondo degli archivi e il mondo degli istituti per il lavoro; sulla base di questa proposta, raccogliere le reazioni e le disponibilità e a quel punto partire con una vera e propria fase di progettazione che, dati i tempi, dovrebbe essere una progettazione fatta con un certo impegno.

L'Institut pour le travail est une fondation constituée par la Région Émilie-Romagne avec un champ d'activité d'envergure nationale. Il s'occupe des thèmes liés au travail et à ses modes d'organisation, tant au niveau de l'étude et de la recherche qu'à celui de la conception et de l'organisation, dès lors que les partenaires sociaux le demandent conjointement.

L'Institut pour le travail, en coopération avec l'Archivio audiovisivo, a mis en chantier un projet qui pourrait représenter un premier exemple de collaboration entre les Archives européennes. L'idée consiste à présenter, soit dans le cadre du prochain cinquième Programme-cadre de l'Union Européenne pour la recherche scientifique et technologique soit dans celui d'autres programmes européens, comme celui pour la culture, un projet multimédia d'illustration de l'histoire européenne du travail et de ses modes d'organisation.

Ce type d'histoire n'existe pas, et il est évident que cette absence a une signification politique et culturelle, vu que l'on imagine généralement le travail comme un élément de l'industrie, de la politique, de la négociation syndicale ou autre, mais manifestement sans lui attribuer la moindre forme spécifique d'autonomie.

En outre, l'histoire du travail et de ses modes d'organisation ne doit pas être un patrimoine réservé à quelques spécialistes, mais une documentation disponible en réseau et conçue dès le départ comme une histoire multimédia avec diffusion possible sur Cd-Rom.

Or, pour réaliser un tel objectif, il faut que l'on parvienne à une collaboration multiple. L'Institut pour le travail a donc l'intention, en coopération avec l'Archivio audiovisivo, de rédiger au plus tôt une proposition écrite et de la faire circuler au niveau européen, tant auprès des intellectuels qui étudient l'histoire du travail qu'auprès de l'Archivio audiovisivo et des Instituts pour le travail présents dans les divers pays européens, pour recueillir toutes les suggestions et savoir quels sont ceux disponibles à collaborer, avant de se lancer dans la phase de conception à proprement parler.

The Labour Institute is a foundation created by the Emilia Romagna Region with nationwide scope. Its activities include studies and research on labour and the ways in which it is organized, and (upon joint request by management and labour) organization-al planning.

The Institute and the Archivio Audiovisivo are working together on a project which might be a first example of collaboration among European archives. The idea is to submit a proposal for a multimedia history of European labour and its modes of organization to the European Union's Fifth Framework Programme for Scientific and Technological Research.

To date no history of this kind exists. The political and cultural reasons are obvious: people usually think of labour as a part of industry, of politics, of collective bargaining, and so forth, but not as having any specific form of autonomy.

This history of labour and its modes of organization is not conceived for specialists only. It should be designed from the start as a multimedia history available to anyone online or on Cd Rom.

To achieve this goal will require multilateral collaboration. The Labour Institute, together with the Archivio Audiovisivo, will soon draw up a written proposal and circulate it throughout Europe to labour institutes, audiovisual archives and intellectuals who deal with labour history, in order to gather suggestions and indications of willingness to participate, after which we shall start in on the actual project planning.

GIOVANNI CESAREO
Docente di Teoria e tecniche della comunicazione di massa presso il Politecnico di Milano. Componente del Comitato scientifico dell'Archivio audiovisivo.

I nodi da affrontare

Mi è stato chiesto di fare alcune riflessioni complessive sulla discussione che c'è stata ieri e oggi, per poi aprire un confronto tra noi. Le mie saranno delle considerazioni, in qualche modo, conclusive, anche se le conclusioni segnano generalmente una fine e noi vogliamo che questo incontro rappresenti invece un principio. Subito dopo il mio intervento, infatti, il presidente dell'Archivio audiovisivo, Ansano Giannarelli, ci dirà quali sono le prospettive strategiche e di lavoro che questo convegno può aprire.

Rispetto alla discussione svolta, credo che si possano fare almeno due ordini di considerazioni, e vorrei partire da un paio di osservazioni. La prima è che, seppure questo è il secolo che più si è rappresentato attraverso le immagini e i suoni, non è possibile, neanche minimamente, dare per scontato che tutti questi materiali siano oggi conservati e, soprattutto, siano disponibili. Ciò interessa particolarmente il nostro Archivio, che ha avuto sempre, non solo come strategia ma come etica, durante e dopo la presidenza di Zavattini, l'idea che i materiali fossero conservati perché circolassero.

Non si può dare per scontato, dunque, che i materiali siano tutti conservati e disponibili, né tanto meno che siano addirittura conosciuti nei luoghi e tra i luoghi dove si conservano. Credo che questa sia la prima osservazione da fare. Ne consegue che ogni discussione come quella che abbiamo fatto qui è assolutamente importante, perché sottolinea l'esigenza di continuare a cercare, e insieme la necessità di depositare i materiali in luoghi dove siano ben conservati, e di farli conoscere quanto più è possibile.

La seconda osservazione è questa: non è un caso che l'Archivio abbia deciso di dare come titolo a questo convegno «Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia». Mi sembra, infatti, che in realtà nell'espressione "storia operaia" siano compresi almeno tre aspetti differenti: certamente il lavoro, certamente le lotte ma, infine, anche la vita quotidiana del proletariato, un aspetto che molto spesso rimane muto.

Esiste una documentazione delle lotte operaie, a volte del lavoro e dei processi produttivi, ma della vita quotidiana, direi quasi della vita privata

degli operai, si parla assai poco. Il "privato" è un aspetto che ha a che fare generalmente con la narrazione: ad esempio, nel cinema di finzione, è molto più facile parlare della vita privata piuttosto che dei rapporti di lavoro o dei rapporti pubblici. Ma anche nella *fiction*, peraltro, è raro che si narri della vita privata quotidiana degli operai.

Al di là di questo, però, è importante chiedersi perché ciò è avvenuto. Ritengo che bisognerebbe sempre evitare di rivolgersi al "dover essere", a quello che "sarebbe bene fosse", a quello che "bisognerà fare", e sarebbe opportuno invece, prima di tutto, chiedersi perché mai i problemi ci sono e perché mai certe realtà sono come sono. Forse, da queste analisi potrebbero emergere alcune importanti esigenze.

Il primo ordine di riflessioni che si può fare, rispetto a questa triade di lavoro, lotte e vita, è che ci sono state in questo secolo profonde separazioni tra la politica e la vita, tra il lavoro e la vita; e soltanto in questi ultimi anni, per certi versi, alcune di queste separazioni stanno cadendo, ma non è detto che il fatto che cadano sia qualcosa che aiuta. Non c'è dubbio, per esempio, che la separazione tra il lavoro operaio e la vita operaia è stata molto forte, perché il lavoro, come hanno detto Ortoleva ed altri, è stato per lunghi decenni alienazione, mancanza di senso proprio per la vita e l'esistenza operaia. Il lavoro alienato era un'attività svolta in un luogo dedicato, che era la fabbrica, un mondo assolutamente separato, tanto che ai confini di questo mondo c'erano delle guardie spesso armate. Sappiamo che una delle ragioni per le quali non ci sono molti documenti di fonte non padronale sul lavoro, è il fatto che l'ingresso nelle fabbriche era molto spesso impedito, proibito. Ma è anche vero, – e qui c'è una contraddizione molto interessante, – che proprio nell'epoca del fordismo il legame tra lavoro e vita quotidiana veniva invece visto, da Ford e dai teorici del fordismo, come un legame molto forte, perché era nella vita privata e quotidiana che si ripreparava la forza lavoro a tornare in fabbrica per produrre. È curioso e interessante, quindi, il fatto che da una parte c'era questa netta separazione fra i due mondi, e dall'altra invece, proprio da parte di chi gestiva, diciamo così, l'intero universo, si concepiva l'una cosa in funzione dell'altra.

Questo punto richiede una riflessione, dato che oggi è possibile che la separazione tra lavoro e vita si avvii verso la conclusione. Non credo che si tratti della fine del lavoro, come dicono André Gorz o Adam Ryfkin, ma è vero che c'è una profonda trasformazione del lavoro, per esempio in fabbrica. Inoltre lo sviluppo del lavoro autonomo, lo sviluppo probabile del telelavoro provocano, intanto, un fatto evidente; vale a dire che l'intreccio fra vita quotidiana e tempo di lavoro diventa sempre più stretto. Non è detto che sia un vantaggio rispetto al passato, ma è certamente una realtà della quale noi

dobbiamo prendere visione. D'altra parte, sempre di più sorge la richiesta, particolarmente forte, ad esempio, in alcuni settori del movimento femminista, che il lavoro invece acquisti un senso nella vita come momento di autorealizzazione, il che è radicalmente all'opposto di quello che era il lavoro operaio di un tempo. Oggi si chiede che il lavoro abbia nella vita un posto importante, proprio perché esso è autorealizzazione e rifiuto del lavoro alienato. Ci sono dei rischi, ma c'è anche una grande novità.

Proprio rispetto a questa trasformazione, riuscire a comprendere che cos'era prima la separazione tra lavoro e vita, e come questa vada probabilmente cadendo e trasformandosi, è un'esigenza profonda. Appare necessario superare questa dicotomia anche per i materiali che abbiamo del passato, cercando di non dare importanza solo ad uno di questi tre momenti: lotta, lavoro e vita, ma di metterli insieme e di confrontarli.

Questa era la prima riflessione che volevo fare sulla nostra discussione, poiché, in un percorso che porti al collegamento tra gli archivi, il confronto non solo metodologico ma anche concettuale mi sembra assolutamente essenziale, per ragioni oggettive.

Il secondo ordine di riflessioni, che ho pensato di poter svolgere, sorge da un'altra domanda. E' veramente singolare il fatto che ci troviamo alla conclusione di un secolo (nel quale appunto la rappresentazione dei processi reali, dei sentimenti, delle passioni, delle fantasie e così via, è così ricca e vasta), in un momento in cui sembrerebbe importante fare dei bilanci, e tuttavia sembra che proprio in questo momento ci sia un profondo rifiuto della memoria e del passato, soprattutto nei giovani. Quali sono le ragioni di questo rifiuto? E' un interrogativo che dobbiamo porci e che varrebbe la pena discutere. Provo a dare una risposta: credo che ciò avvenga anche perché della memoria si continua a dare un'interpretazione corrente che in qualche modo favorisce questo rifiuto, nel senso che si parla di memoria, ad esempio, come nostalgia. E' del tutto evidente, allora, che non si capisce perché i giovani dovrebbero accettare questo punto di vista, perché mai dovrebbero avere nostalgia di qualcosa che non hanno vissuto e conosciuto. Poi si parla di memoria in chiave pedagogica, nel senso che il passato deve insegnarci qualcosa, e secondo me oggi nemmeno il punto di vista pedagogico funziona. Si parla infine di memoria come spettacolo, ed è una pratica che ha una sua cittadinanza corrente, per esempio in televisione con il revival. E' un fenomeno che una volta, in un nostro convegno, Nicholas Garnham chiamò il «turismo della memoria», ma credo che una cosa di questo genere possa avere poco a che fare con ciò di cui stiamo parlando. Allora, il problema è capire se invece la memoria può essere presentata come strumento di analisi e di confronto, indispensabile, non tanto per capire il passato, quanto proprio

per capire il presente e quel che potrà accaderci, rintracciando nel passato le radici del presente e del futuro.

In questo senso, una delle abitudini più dannose, a mio parere, è quella di adoperare molto spesso anche i nostri materiali di memoria in occasioni separate, in altre parole si creano delle occasioni apposite per mostrarli. Sarebbe molto più utile e proficuo se, invece di costruire occasioni dedicate alla memoria, i materiali fossero inseriti laddove c'è discussione, rievocazione, confronto, lotta, perché strumento utile a quella occasione.

Certo, bisogna anche dire che gli archivi hanno i loro costi e che, quindi, questo discorso andrebbe diretto agli apparati di governo, i quali dovrebbero pensare che non è detto che i materiali audiovisivi valgano quasi zero nel cosiddetto PIL. Ma ripeto che diciotto anni fa, il presidente dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e adesso anche democratico, Zavattini, diceva esattamente:

> «I materiali valorosamente raccolti non stanno là nelle scaffalature in un'indeterminata attesa, diventando cioè sempre più archivio, secondo il vecchio vocabolario, ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche e di contribuire a creare un'informazione più libera dalla sua radice»[1].

C'è insomma l'esigenza di uscire da un processo autoreferenziale, in cui questi materiali si riferiscono solo a se stessi, e di tentare di metterli al servizio di qualcosa di diverso.

Credo che ciò sarebbe molto utile, e questa è un'altra delle ragioni per cui la costituzione di una rete fra gli archivi europei mi sembra fondamentale, proprio perché tale rete, favorendo da una parte l'integrazione delle fonti, dall'altra la circolazione delle informazioni fra gli archivi, può cominciare a permettere a questi materiali di entrare nel corso normale degli eventi, cioè non essere soltanto autoreferenziali ma richiesti e usati ogni volta che servono.

Una banca dati comune in rete, con tutti gli accorgimenti tecnologici e anche con le difficoltà che questo comporta, come ci è stato illustrato da Rendina, può dare a ciascun archivio la possibilità di mettere in comune il proprio patrimonio pur conservando la propria personalità e la propria identità. Così non solo ogni archivio, conservando la propria identità, potrebbe comunicare e confrontarsi con gli altri, ma avrebbe anche un luogo dove esprimere le proprie esigenze, le proprie metodologie, la propria concezio-

---

[1] C. Zavattini, *Ragionamenti sull'immagine*, in «Rinascita», 6, 8 febbraio 1980, p. 32.

ne dell'uso dei materiali.

Un fatto del genere, proprio rispetto ai due tipi di separazioni che a mio avviso vanno superate, sarebbe molto importante.

Par rapport à la discussion qui s'est déroulée, nous ferons deux considérations distinctes. En premier lieu, même si notre siècle est celui qui s'est le plus représenté à travers les images et les sons, nous ne pouvons cependant pas donner pour acquis que tous les matériels qu'il a produits soient aujourd'hui conservés et, surtout, disponibles. D'où la nécessité de continuer à chercher, de déposer les matériels dans des lieux où ils seront bien conservés et de les faire connaître le plus possible, cette tâche s'inscrivant dans l'éthique de l'Archivio audiovisivo.

Le premier ordre de considérations se réfère à ce qu'il y a, dans l'histoire ouvrière, un aspect souvent resté muet, celui de la vie quotidienne. Or ceci s'est produit parce que le travail, aliéné et exercé dans ce lieu absolument séparé de tout qu'est l'usine, a signifié pendant de longues décennies un manque de sens dans la vie de travail et l'exi-stence des ouvriers.

Mais, à l'heure actuelle, il est possible que la séparation entre travail et vie quotidienne touche à sa fin. Les profondes transformations en cours conduisent à une interdépendance toujours plus étroite entre vie quotidienne et temps de travail, tout en faisant émerger la nécessité que le travail trouve son sens au coeur de la vie même, vécu comme un moment d'auto-réalisation personnelle, c'est-à-dire une conception radicalement opposée à ce que représentait le travail ouvrier autrefois.

Donc, par rapport à cette transformation, réussir à comprendre ce qu'était auparavant la séparation entre travail et vie privée et comment elle se modifie aujourd'hui est une exigence profonde. Ceci est également valable pour les matériels documentaires du passé, dans lesquels la lutte, le travail et la vie sont des moments qui doivent être mis dans une perspective commune et confrontés.

Le second ordre de considérations découle de la question suivante: pourquoi y a-t-il, au terme de ce siècle et à une époque où il semble si important de tirer les leçons du passé, un profond refus de la mémoire et de ce passé, surtout chez les jeunes?

Peut-être est-ce parce qu'on continue à donner une interprétation courante de la mémoire qui, en quelque sorte, favorise ce refus: nous avons, d'un côté, une façon de proposer une clé d'interprétation de la mémoire nostalgique, voire pédagogique, ou encore comme un spectacle, et, de l'autre, la fort mauvaise habitude d'adopter nos matériels de mémoire dans des occasions isolées, expressément créées pour les montrer. Or il serait beaucoup plus opportun et profitable d'insérer ces matériels là où il y a possibilité de discussion, d'évocation, de comparaison et de lutte, car il s'agit de véritables instruments d'analyse et de confrontation, aussi utiles en ces occasions que dans le présent.

Voilà donc une autre des raisons pour lesquelles la constitution d'un réseau entre les archives européennes est fondamentale, car ce réseau, en favorisant l'intégration des sources d'un côté et la circulation des informations entre les archives de l'autre, permettra à ces matériels de ne pas se cantonner dans une dimension autoreférentielle et de s'insérer dans le cours normal des événements.

At least two kinds of considerations follow from the previous discussion. First, however, it must be said that although this is the century that has recorded itself most through images and sounds, one cannot take for granted that all the materials are being preserved and - most important - are accessible. It is incumbent on us to collect them in places where they will be properly preserved, and make them known as widely as possible; this is an integral part of the Archivio Audiovisivo's ethic.

The first order of considerations concerns the fact that one aspect of labour history has often gone unrecorded, namely workers' day-to-day lives. This was because for many long decades, work – the kind of alienating work performed in factories, i.e. plac-es completely apart from the rest of life – implied a lack of feeling for the rest of work-ers' lives.

Today the line between work and life may be fading. The far-reaching changes under way in our society tend to intertwine working and nonworking time, but they also bring to the fore demands that work be meaningful in people's lives, as a way to self-fulfilment: exactly the opposite of what labour used to be.

There is a deep-felt need to understand what the relationship between work and life used to be and how it is changing. This also applies to labour-related documentary materials from the past; the struggles, lives and work they depict are three facets that need to be joined and compared.

The second order of considerations flows from a question: why is it that at the end of the century – a time when it would seem important to take stock of the past – we are witnessing a thorough rejection of memory and the past, especially among young people?

Perhaps it is because people continue to interpret historical memory in ways that somehow encourage this rejection. On the one hand, it has become fashionable to present the record in a nostalgic key, or as a teaching tool, or entertainment; on the other, we have fallen into the bad habit of using our historical materials on occasions created especially to display them. It would be much more useful and fruitful to bring them in on occasions where discussion, evocation, debate or struggle is already going on, as tools for analysis and comparison that serve the occasion and the present.

This is one of the reasons why it is essential to create a network among the European archives. By encouraging source integration and the circulation of information among member organizations, the network can help these materials avoid isolation and enter the normal course of events.

ANSANO GIANNARELLI
Presidente dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

Ipotesi progettuale

Indicare il percorso che si apre dopo questo convegno è una responsabilità che come Archivio sentiamo molto forte, perché indubbiamente - avendo preso questa iniziativa - non possiamo improvvisamente abbandonarla a se stessa, ma è dalle cose che scaturisce la richiesta di accennare a possibili sviluppi. Devo dire che è una responsabilità che mi preoccupa, ci preoccupa, perché si tratta di coordinare un sistema di rapporti che hanno un carattere forte di complessità, in quanto non si tratta di un solo progetto, ma di più progetti. Sono assolutamente d'accordo con Denel: viva la complessità! Ma non è un caso poi che nel mondo ci siano tante spinte, invece, in senso contrario, cioè a tentare di affrontare la complessità semplificandola: mentre qui si tratta di seguire tutte le articolazioni con cui questa complessità si manifesta. Personalmente, poi, io mi sento anche stimolato, e in questo senso sono uno che accetta, come si dice, le provocazioni: mi riferisco in particolare a due provocazioni molto stimolanti. Una è di Antonello Branca, fra l'altro uno dei migliori registi documentaristi italiani, sul problema della proprietà economica e dell'uso economico dei materiali; e mi spingerebbe ad aprire subito una tematica come questa, assai ricca (ne avevo accennato nell'introduzione), rilevando però con lucidità la contraddizione in cui ci troviamo anche noi come Archivio audiovisivo, perché il nostro patrimonio è una delle fonti del nostro autofinanziamento. L'altra provocazione è quella fatta da Rendina, quando ha ricordato che - se non da oggi - da domani stesso, metaforicamente, le tecnologie consentiranno di rendere disponibili nei canali di diffusione non i metadati, cioè le informazione sui materiali, bensì i materiali stessi; e questo mi suscita immediatamente la spinta ad aprire una discussione in merito, iniziando con il mettere sotto osservazione il principio stesso dell'attuale catalogazione, cioè l'uso di parole per descrivere le immagini, ricordando che ci sono perfino posizioni filosofiche che hanno analizzato e addirittura teorizzato l'estrema difficoltà di usare linguaggi diversi per criticarne un altro; tant'è vero che, tra l'altro, dobbiamo ricordarci che il linguaggio filmico ha intrigato tutta la semiologia perché è difficilissimo, nel-

l'immagine in movimento, riuscire a trovare il dato insignificante: il dato minimo del linguaggio filmico, infatti, è un'immagine consistente in un fotogramma, in un *frame,* che il nostro sistema occhio-cervello non percepisce ma è tanto significante che può essere addirittura usato per le immagini subliminali. Tra l'altro, l'Archivio audiovisivo si sta anche interessando a ipotesi di catalogazione delle immagini attraverso chiavi che non sono parole ma sono le stesse immagini: si tratta, com'è noto, di processi di ricerca che si stanno sperimentando in diversi ambiti.

La responsabilità che ci preoccupa fortemente l'avvertiamo soprattutto in rapporto a due aspetti: a quello della forza-lavoro di cui l'Archivio dispone e che dovrebbe, deve, dovrà essere poi disponibile a seguire appunto questa iniziativa, che si va rivelando sempre più complessa, non solo per le provocazioni ma anche poi per le proposte concrete (pensiamo, per esempio, alla proposta fatta da Garibaldo su una storia del lavoro, che è un antico progetto dell'Archivio audiovisivo). E' questo un aspetto che individuiamo come critico, dal momento che la forza-lavoro che può essere messa a disposizione è determinata e fortemente condizionata dalle risorse economiche di cui l'Archivio audiovisivo può disporre. Questa stessa iniziativa è stata realizzata dall'Archivio audiovisivo con proprie risorse, non essendo riuscito a ottenere sostegni finanziari, sponsorizzazioni, ecc. (salvo un contributo del Dipartimento dello spettacolo, sulla base di un piano di iniziative presentato un anno fa): e quindi, a questo proposito, si apre il problema del rapporto con le istituzioni e di come sensibilizzare le istituzioni, le forze politiche e sindacali nei confronti di iniziative come questa. Proprio sotto il profilo del rapporto con le istituzioni, voglio ricordare la presenza a questa iniziativa di un'istituzione così importante come l'INA (e consentitemi di ringraziare il direttore generale dell'Inathèque, Denel, non solo per la sua partecipazione, che intanto ci fa sperare nel mantenimento di un appoggio, ma anche nel contributo importante espresso già nelle proposte che ha fatto nel suo intervento); una presenza e un atteggiamento che mettono in evidenza, per contrasto, l'assenza istituzionale della struttura italiana che potrebbe corrispondere in qualche modo all'Inathèque francese: mi riferisco alla Rai, apparsa come istituzione del tutto sorda malgrado reiterati tentativi e contatti, come se, per esempio, il fatto di cominciare a indagare su una quantità crescente di archivi che esistono e che si scoprono esistenti in Europa, il fatto di far conoscere i loro patrimoni d'immagini, piccoli o grandi, non fossero elementi di grande importanza anche per la Rai stessa. Mi riferisco a un'ipotetica Rai evidentemente interessata alla costruzione di una rete di archivi audiovisivi sui quali non esercitare, però, alcuna egemonia dirigistica (e tutto questo al di là della partecipazione individuale che invece c'è stata e dei contributi

portati da chi in Rai opera a diversi livelli).

Tra le tappe che noi abbiamo cercato già di individuare per portare avanti questo progetto, ne indico tre per le quali riteniamo sia prevedibile un ragionevole grado di fattibilità.

Una è intanto la pubblicazione degli atti di questo convegno, che vogliamo fare molto rapidamente, rendendo i testi accessibili in diverse lingue, in modo che il volume possa divenire uno strumento di lavoro per tutti coloro che vi hanno partecipato.

In secondo luogo, a un ente italiano che organizza tutti gli anni in Italia una manifestazione internazionale, che si chiama Eurovisioni e che è presieduto da Luciana Castellina, abbiamo fatto la proposta che nel 1999, nell'ambito di tale iniziativa, sia organizzato un seminario che costituisca un'occasione per proseguire il presente incontro, con l'ipotesi di farne addirittura un appuntamento fisso, in modo cioè da avere, poi, un'occasione permanente di confronto in quello che fin dalla relazione introduttiva ho indicato come un processo: questa iniziativa infatti ha un senso se appunto diventerà un processo permanente.

In terzo luogo, per scandire con largo anticipo possibili incontri che siano come tappe di questo processo permanente, abbiamo anche ipotizzato un altro appuntamento, in collaborazione con l'Istituto del lavoro qui rappresentato da Francesco Garibaldo, organizzando un'iniziativa comune nell'ambito di Bologna 2000, cioè l'insieme delle iniziative che il capoluogo emiliano realizzerà in quell'anno come capitale europea della cultura.

Voglio concludere con un accenno a due questioni.

In rapporto al progetto *Modern Times* presentato al programma Raffaello, voglio chiarire meglio la situazione. Esso è stato promosso dal nostro Archivio; siccome c'era la necessità di partner europei, abbiamo trovato un rapporto di partenariato con altri tre istituti, il Gsara (Groupe socialiste d'action et réflexion sur l'audiovisuel, Belgio), la Fundación 1° de Mayo (Spagna), l'Archiv der Sozialen Demokratie Der Friedrich-Ebert-Stiftung (Germania), raccogliendo anche una dichiarazione di volontà a partecipare da parte dell'archivio finlandese Tyovaen Arkisto. Abbiamo deciso di presentare questo progetto prima di questo incontro, entro i termini previsti dal programma, cioè alla fine di settembre, con l'obiettivo di non perdere una scadenza rispetto alla possibilità di utilizzare una risorsa comunitaria, al fine di poter acquisire possibilità economiche che consentissero di avviare un tipo di sperimentazione per quanto riguarda la catalogazione e la progettazione della interconnessione tra le banche dati già esistenti. Naturalmente la nostra intenzione, condivisa pienamente dagli altri partecipanti al progetto, era e resta quella non solo di mettere a disposizione e di diffondere i risultati

eventualmente ottenuti, ma anche di trovare forme di partecipazione degli altri istituti e degli altri enti. Ritengo a questo proposito che si ponga il problema di trovare forme organizzative adeguate; non ne abbiamo ancora discusso all'interno dell'Archivio, quindi mi astengo dal fare proposte che sarebbero del tutto personali, però è evidente la necessità di trovare forme organiche di collegamento, non facendone ricadere la responsabilità soltanto sull'Archivio, sia per evitare un peso eccessivo rispetto alle sue forze, sia per eludere una sua posizione solitaria, individuale: la conduzione di questo progetto implica una trasparenza e una democratizzazione anche delle funzioni direttive, che però dobbiamo trovare il modo di conciliare con la concretezza operativa.

Quanto all'idea avanzata da Denel a proposito di una guida di questi archivi, devo dire che noi stessi – nel lungo lavoro fatto in particolare dalle due persone che hanno curato di più questa indagine, Rosa Carluccio ed Eliana Bouchard, attraverso contatti, ricerche, sondaggi, informazioni che ci sono state fornite da molti dei partecipanti a questo incontro – abbiamo ipotizzato di utilizzare i dati raccolti come primo nucleo per costruire una guida degli archivi audiovisivi del lavoro. Anche questo potrebbe essere un altro degli obiettivi a breve termine: per esso va ancora però elaborato il progetto specifico e devono poi essere individuati i modi concreti di portarlo avanti.

Per tutta questa materia alla quale ho accennato, ritengo che dovremmo abituarci di più anche a un utilizzo delle reti non limitato allo scambio di messaggi epistolari e di informazioni brevi, ma come uno strumento che consenta di realizzare virtualmente incontri seminariali internazionali. Questi, fra l'altro, si presentano difficili non solo da un punto di vista organizzativo, per gli impegni di ciascun istituto, ma anche per quell'aspetto centrale estremamente pesante che è la dimensione economica: nessuna delle nostre strutture credo che viva in condizioni di particolare floridezza sotto questo punto di vista. Il nostro impegno, quindi, è di avviare subito un contatto tra noi attraverso tutte le forme comunicative che si possono utilizzare, dall'e-mail al fax, per diffondere, fra l'altro, i dati raccolti in questa occasione sulle presenze e le informazioni elementari minime sugli archivi che hanno partecipato a questa iniziativa. Tutto ciò a brevissima scadenza, insieme a una proposta di iniziative organizzative concrete per avviare il coordinamento cui s'è accennato: un obiettivo per il quale, ripeto, l'Archivio audiovisivo si prende la sua responsabilità proprio per aver dato inizio a questo processo, ma si aspetta anche una forte collaborazione da parte di tutti sotto forma di proposte. Per esempio, proposte di articolazione organizzativa, ipotesi di divisione in zone geografiche, e altro, in modo tale che questa iniziativa non debba aspettare mesi per poter fare un passo avanti, ma intanto, su alcuni dei progetti avanzati (il progetto

sulla storia del lavoro; il progetto di una guida degli archivi audiovisivi europei del lavoro), possano in qualche modo incominciare ad aggregarsi energie. Insomma, la verifica di tutta la proposta avanzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico in questo incontro avverrà soprattutto nell'aggregazione intorno alle iniziative concrete che sono scaturite da questo convegno, e che investono tutti della corresponsabilità di portarle avanti.

Observons que l'initiative proposée par le Congrès représente un ensemble de projets particulièrement complexes, pour chacun desquels il s'agit d'indiquer, de mener et de coordonner un parcours, un processus permanent de développement, au sein duquel des questions cruciales sont soulevées, comme, entre autres, la propriété des documents audiovisuels par rapport à l'utilisation qui en est faite, ou encore les perspectives d'une modification radicale des systèmes de catalogage lorsque les technologies rendront disponibles des canaux de diffusion non pas pour divulguer les métadonnées, à savoir les informations sur les matériels, mais les matériels eux-mêmes.

Indiquons ici les étapes identifiées pour poursuivre cette initiative:

- la publication des actes du Congrès;
- un séminaire qui aura lieu à Rome à l'automne 1999, dans le cadre de la manifestation internationale Eurovision, qui permettra de vérifier le travail accompli après ce Congrès;
- l'organisation d'une initiative commune avec l'Institut du travail dans le cadre de la manifestation Bologne 2000, qui consistera surtout à organiser une importante exposition de documents filmiques européens sur l'histoire du travail.

Concluons en mentionnant les deux aspects suivants:

- le lancement souhaitable du projet Modern Times, présenté dans le cadre du programme Raffaello, auquel il faut également faire participer, aux côtés des Instituts qui l'ont promu, d'autres structures;
- l'hypothèse d'un "répertoire" des archives audiovisuelles sur l'histoire du travail et du mouvement ouvrier, qui pourrait être un autre des objectifs à court terme: toutefois, pour celui-ci, il reste encore à élaborer le projet spécifique et à identifier les modalités concrètes de réalisation.

Indiquons enfin une difficulté objective à la poursuite de l'initiative: celle des ressources économiques nécessaires. À ce propos, l'Archivio audiovisivo, qui a donné le feu vert à ce processus, prendra ses responsabilités dans la recherche des financements nécessaires, mais espèrent également pouvoir compter sur une forte collaboration de la part de tous.

Mr. Giannarelli noted that the initiative proposed at this meeting is actually an ensemble of highly complex projects, for each of which an ongoing development process will have to be specified, pursued and coordinated. The major questions include ownership rights in the audiovisual documents in relation to their use, and the outlook for a radical

overhaul of our cataloguing systems when new technology enables us to put online not just metadata, i.e. information on our materials, but the materials themselves.

The first milestones will be:

- publication of the proceedings of this conference;

- a seminar to be held in Rome next fall, in the framework of the Eurovision international show, to take stock of the work accomplished in the interim;

- the organization, in partnership with the Labour Institute, of an important showing of European documentary films on labour history, in the framework of the Bologna 2000 show.

Two other questions on the table:

- the Modern Times project submitted to the EU's Raphael Programme, for which partnerships will have to be established with other organizations besides the original proposers;

- the idea of publishing a guide to audiovisual archives interested in the history of work and the labour movement; this might well be taken up as another short-term goal but the specifics still have to be worked out.

An objective difficulty in the pursuit of this initiative is the matter of financial resources. The Archivio Audiovisivo, having started the process, will do its best to secure fund-ing but expects strong cooperation on this from all the other organizations involved.

ELENCO DEI FILM PROIETTATI

Advance Democracy
Ralf Bond, 1938, U.K., 3', b/n, inglese
Co-operative Movement Film Archive

Alla ricerca del lavoro perduto
1970, Italia, 15'
Rai-Radio Televisione Italiana

All'inizio era la parola
Erno Metzner, 1928, Germania, 23', b/n, muto, sott. tedesco
Friedrich-Ebert-Stiftung

Attenti operai comunisti
Chiara Baldassarri, Simonetta Della Croce, 1998, Italia, 21', col., Premio Filmaker 1998
Cooperativa Alfa Cinematografica

Cigarreras
B. Manso, J. Cuevas, J.M. Riancho, 1994, Spagna, 26', b/n e col., spagnolo, sott. inglese
Fundación 1° de Mayo

The Flickering Flame
Ken Loach, 1996, U.K.-Francia, 52', col., inglese
Parallax Pictures

Giovanna
Gillo Pontecorvo, 1955, Italia, 35', b/n
Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

La grande lutte des mineurs
1948, Francia, 11'21", b/n, francese
Cgt-Institut d'Histoire Sociale

Grèves d'occupations
Les Films Populaires, 1936, Francia, 12', b/n, francese, sott. inglese
Cgt-Institut d'Histoire Sociale

Introducing Rogerson Hall
1938, U.K., 2'30", b/n, inglese
Co-operative Movement Film Archive

Klinkaart
Paul Meyer, 1955, Belgio, 20', b/n, fiammingo, sott. francese
Cinemathèque Royale du Belgique

Let Glasgow Flourish
Bill MacGregor e Charlie Bukelis, 1956, U.K., 17', b/n, muto
Scottish Film & Television Archive

Naina Paivina
Jörn Donner, 1955, Finlandia, 8', b/n, finlandese, sott. francese
Tyovaen Arkisto

Sanatorium Mirksov
1913, Boemia/Moravia, 1'20", b/n, muto
Narodni Filmovy Archiv

Trade Union Demonstration
1997, Repubblica Ceca, 2'30", col., muto
Narodni Filmovy Archiv

ELENCO DEGLI ENTI PRESENTI AL CONVEGNO

Amsab-Archief en Museum Van de Socialistiche Arbeidersbeweging
Bagattenstraat 174 - 9000 Gent/Belgio - tel. 0032.92240079 fax 2336711

Archiv der Sozialen Demoktratie der Friedrich-Ebert-Stiftung
Goderbuger Allee, 149 - 53170 Bonn/Germania - tel. 0049.228883480

Archives du Département de la Seine-Saint Denis
18 Avenue Salvador Allende - 93000 Bobigny/Francia - tel. 0033.148307171

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
Via F. Sprovieri, 14 - 00152 Roma/Italia
tel. 0039.065818442 - 065896698 - fax 0658331365 - e-mail aamod@tin.it

Archivio dell'immigrazione
Via S. Maria dell'Anima, 30 - 00187 Roma/Italia - tel. e fax 0039.066832766

Archivio storico Ansaldo - Archivio cinetecario della Liguria
Corso F.M. Perrone, 118 - 16161 Genova/Italia
tel. 0039.0106558559 fax 0106558484

The British Cooperative Movement Film Archive
Lei 9BH, Leicester/Regno Unito - tel. 011.62551551 fax 011.62577199

CGIL-Archivi storici sindacali
Corso d'Italia, 25 - 00198 Italia/Roma - tel. 0039.0684761 fax 068845683

CGT-Institut d'Histoire Sociale
Rue de Paris - 93516 Montreuil/Francia - tel. 0033.148188490,
e-mail: ihs@cgt.fr
Secteur Communication tel. 0033.148188407 e-mailcgt-com@cgt.fr

Cineteca nazionale
Via Tuscolana, 1524 - 00173 Roma/Italia - tel. 0039.0672294304 fax 067211619

CISL-Archivio storico nazionale
Via Labicana, 22 - 00184 Roma/Italia - tel. 0039.0670474795

Cliomedia
Corso San Martino, 1 - 10122 Torino/Italia - tel. 0039.0115178647 fax 5178678

CNEL-Consiglio nazionale dell'economia e del lavoro
V.le David Lubin, 2 - 00196 Roma/Italia - tel. 0039.0636921 fax 3610473

Consorzio Roma Ricerche
Via Versilia, 2 - 00197 Roma/Italia - tel. 0039.0642741210
e-mail: rendina@maaas.ccr.it

Educational and Television Film
247a Upper Street - Londra/Regno Unito - tel. 0044.1712262298

European Trade Union Institute
Bd Emile Jacqmain, 155 - 1210 Bruxelles/Belgio
tel. 0032.22240483 fax 0032.22240502

Fondazione Basso
Via della Dogana Vecchia, 5 - 00186 Roma/Italia
tel. 0039.066879953 fax 068307516

Fundación 1° de Mayo
Arenal 11 1° p - 28013 Madrid/Spagna - tel. 0034.13640601 fax 3641350
e-mail: jdemingo@1mayo.ccoo.es

Granata Film
Via Vallazze, 94 - 20131 Milano/Italia - tel. 0039.0270633443
e-mail: peggy.granata@granatapress.it

GSARA-Groupe Socialiste d'Action et de Réflecsion sur l'Audiovisuel
Rue du Marteau, 26 - 1210 Bruxelles/Belgio
tel. 0032.222185885 fax 2172902 e-mail: info@gsara.be

Inateque - INA (Istitut National de l'Audiovisuel)
4, Avenue de l'Europe - 94360 Bry sur Marne Cedex Parigi/Francia
tel. 0033.149833010 fax 49833025

Istituto Gramsci Emilia Romagna
Via Barberia, 4/2 - 40123 Bologna/Italia - tel. 0039.051231377- 051227971

Istituto per il lavoro dell'Emilia Romagna
Via Marconi, 8 - 40122 Bologna/Italia - tel. 0039.0516564211 fax 0516565425

Italia Cinema
Via Aureliana, 63 - 00187 Roma/Italia - tel.0039.0642012539 fax 0642003530

Kadok Audiovisual Documentation
Vlamingenstraat, 39 - 3000 Louvain/Belgio - tel. 0032.22240483 fax 240502

Linköpings Universitet - Campus Norrkoping
Kungsgatan, 71 - 11227 Stoccolma/Svezia - tel. 0046.86536024 fax 11363188

Magyar Filmintezet Filmarchivium
Budakeszi, 51b - 1021 Budapest/Ungheria - tel. 0036.12008739

Ministero per i beni e le attività culturali - Ufficio centrale beni archivistici
Via Gaeta, 8/a - 00185 Roma/Italia - tel. 0039.064469381 fax 064464912

Ministero del lavoro
30. Corso Sempione, 27 - 00141 Roma/Italia tel. 0039.0686899265

Museo dell'industria - Fondazione Micheletti
Via Cairoli, 9 - 25122 Brescia/Italia - tel. 0039.03048578 fax 03045203
e-mail: micheletti@quipo.it

Narodny Filmovy Archiv
Malesicka, 12 - 13000 Praga/Repubblica Ceca - tel. 4202894363
e-mail: nfapraha@ms.anet.cz

Nederlands Audiovisueel Archief
Zeeburgerkade, 8 - 1019 Amsterdam/Olanda - tel. 020.6652966

Northern Film and Television Archive
36 Bottle Bank - NE8 2AR Gatesshead/Regno Unito
tel. 0044.1914775532 fax 4783681

RAI-TV, Direzione generale Audiovideo Teche
Via Col di Lana, 8 - 00195 Roma-Milano/Italia
tel.0039.0636869407 fax 063613440

Scottish Film and Television Archive
86 Marlbourough Avenue - G11 7BJ Glasgow/Regno Unito
tel. 0044.1413021741

Sindacato Italiano Unitario Lavoratori Polizia - SIULP
Via Barberia, 11 - 40123 Bologna/Italia - tel. 0039.051330437 fax 051334950

Työväen Arkisto
Paasivuorenkatu 5B - 00530 Helsinki/Finlandia
tel. 03589736322 fax 7535151 e-mail: info@tyark.fi

Università della Tuscia, Dipartimento beni culturali
Via S. Camillo di Lellis - 01100 Viterbo/Italia - tel. 0039.0761357166

Università Roma III, Dipartimento studi storici
Via Terme di Diocleziano, 10 - 00185 Roma/Italia - tel. 0039.064827275

Pubblicazioni degli Archivi di Stato

L'Ufficio centrale per i beni archivistici - Divisione studi e pubblicazioni cura l'edizione di un periodico (Rassegna degli Archivi di Stato), di cinque collane (Strumenti, Saggi, Fonti, Sussidi, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato) e di volumi fuori collana. Tali pubblicazioni sono in vendita presso l'Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.
Altre opere vengono pubblicate a proprie spese da editori privati, che ne curano anche la distribuzione.
Il catalogo completo delle pubblicazioni può essere richiesto alla Divisione studi e pubblicazioni dell'Ufficio centrale per i beni archivistici, via Gaeta, 8a - 00185 Roma o consultato nelle pagine web della Divisione studi e pubblicazioni (http://archivi.beniculturali.it/Divisione_V).

«RASSEGNA DEGLI ARCHIVI DI STATO»

Rivista quadrimestrale dell'Amministrazione degli Archivi di Stato. Nata nel 1941 come «Notizie degli Archivi di Stato», ha assunto l'attuale denominazione nel 1955.

STRUMENTI

CXVII. ARCHIVIO DI STATO DI MANTOVA, *Antichi inventari dell'archivio Gonzaga*, a cura di AXEL BEHNE, Roma 1993, pp. 302, L. 32.000.

CXVIII. *Gli Archivi Pallavicini di Genova,* I, *Archivi propri. Inventario*, a cura di MARCO BOLOGNA, Roma 1994, pp. 430, L. 29.000.

CXIX. ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, *Il popolo al confino. La persecuzione fascista in Basilicata*, a cura di DONATELLA CARBONE, Prefazione di COSIMO DAMIANO FONSECA, Roma 1994, pp. XXII, 280, L. 25.000.

CXX. ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, *L'archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890). Inventario*, a cura di MATTEO MUSACCHIO, Roma 1994, tomi 2, pp. VI, 1.186, L. 102.000.

CXXI. *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, a cura di ANNA MARIA CORBO e MASSIMO POMPONI, Roma 1995, pp. 286, L. 17.000.

CXXII. *«Documenti turchi» dell'Archivio di Stato di Venezia. Inventario della miscellanea*, a cura di MARIA PIA PEDANI FABRIS, con l'edizione dei regesti di ALESSIO BOMBACI, Roma 1994, pp. LXXII, 698, tavv. 6, L. 29.000.

CXXIII. ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, *Ministero per le armi e munizioni. Contratti. Inventario*, a cura di FRANCESCA ROMANA SCARDACCIONE, Roma 1995, pp. 516, tavv. 32, L. 34.000.

CXXIV. Archivio centrale dello Stato, *Volantini antifascisti nelle carte della Pubblica sicurezza (1926-1943). Repertori*o, a cura di Paola Carucci, Fabrizio Dolci, Mario Missori, Roma 1995, pp. 242, tavv. 64, L. 23.000.

CXXV. Archivio centrale dello Stato, *Direzione generale della pubblica sicurezza. La stampa italiana nella serie F.1 (1894-1926). Inventario*, a cura di Antonio Fiori, Roma 1995, pp. 268, L. 18.000.

CXXVI. Fondazione di studi storici Filippo Turati - Università degli studi di Milano, Dipartimento di filosofia, *Archivio Rodolfo Mondolfo. Inventari*, a cura di Stefano Vitali e Piero Giordanetti, Roma 1996, pp. 750, L. 34.000.

CXXVII. Unione italiana delle Camere di commercio, industria, artigianato e agricoltura, *Guida agli archivi storici delle Camere di commercio italiane*, a cura di Elisabetta Bidischini e Leonardo Musci, Roma 1996, pp. xlii, 194, ill. 18, L. 21.000.

CXXVIII. *Gli Archivi Pallavicini di Genova*. II. *Archivi aggregati. Inventario,* a cura di Marco Bologna, Roma 1996, pp. xii, 476, L. 37.000.

CXXIX. Roberto Marinelli, *Memoria di provincia. La formazione dell'Archivio di Stato di Rieti e le fonti storiche della regione sabina*, Roma 1996, pp. 316, ill. 55, L. 18.000.

CXXX. Archivio di Stato di Firenze, *Imperiale e real corte. Inventario*, a cura di Concetta Giamblanco e Piero Marchi, Roma 1997, pp. viii, 532, tavv. 22, L. 36.000.

CXXXI. *Fonti per la storia del brigantaggio postunitario conservate nell'Archivio centrale dello Stato. Tribunali militari straordinari. Inventario*, a cura di Loretta De Felice, Roma 1998, pp. xx, 612.

CXXXII. Istituto storico della Resistenza in Toscana, *Archivio Gaetano Salvemini*, I, *Manoscritti e materiali di lavoro. Inventario*, a cura di Stefano Vitali, Roma 1998, pp. 858, L. 65.000.

CXXXIII. Ufficio centrale per i beni archivistici, *Archivi di famiglie e di persone. Materiali per una guida*. II, *Lombardia - Sicilia,* a cura di Giovanni Pesiri, Micaela Procaccia, Irma Paola Tascini, Laura Vallone, coordinamento di Gabriella De Longis Cristaldi, Roma 1998, pp. xviii, 404, L. 36.000.

CXXXIV. Archivio di Stato di Pistoia, *Archivio di Gabinetto della Sottoprefettura poi Prefettura di Pistoia (1861-1944). Inventario*, a cura di Paolo Franzese, Roma 1998, pp. x, 350, L. 17.000.

CXXXV. *Gli archivi del Centro ricerche Giuseppe Di Vittorio. Inventari*, a cura di Sandra Barresi e Angela Gandolfi, Roma 1998, pp. x, 454, L.

---

1 Il volume, coedito con il Centro di studi sulla civiltà del tardo Medioevo, è in vendita presso Pacini editore, via Gherardesca, 56014 Ospedaletto.

37.000.

CXXXVI. Archivio di Stato di Roma, *L'archivio del Genio civile di Roma. Inventario*, a cura di Raffaele Santoro, Roma 1998, pp. 462, L. 41.000.

CXXXVII. *Fra Toscana e Boemia. Le carte di Ferdinando III e di Leopoldo II nell'Archivio centrale di Stato di Praga*, a cura di Stefano Vitali e Carlo Vivoli, Roma 1999, pp. xxii, 358, ill., L. 30.000.

CXXXVIII. *Inventario dell'archivio della Curia diocesana di Prato*, a cura di Laura Bandini e Renzo Fantappié, Roma 1999, pp. 450, L. 23.000.

CXXXIX. *Guida alle fonti per la storia del brigantaggio postunitario conservate negli Archivi di Stato*, I, Roma 1999, pp. xxxviii, 568.

CXL. *I manifesti della Federazione milanese del Partito comunista italiano (1956-1984). Inventario*, a cura di Stefano Twardzik, Roma 1999, pp. 350, L. 21.000.

SAGGI

25. *Le fonti per la storia militare italiana in età contemporanea. Atti del III seminario, Roma, 16-17 dicembre 1988*, Roma 1993, pp. 496, tavv. 16, L. 26.000.
26. *Italia Judaica. «Gli ebrei nell'Italia unita (1870-1945)». Atti del IV convegno internazionale, Siena, 12-16 giugno 1989*, Roma 1993, pp. 564, L. 52.000.
27. *L'Archivio centrale dello Stato 1953-1993*, a cura di Mario Serio, Roma 1993, pp. xvi, 612, illustrazioni, L. 48.000.
28. *All'ombra dell'aquila imperiale. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori sabaudi in età napoleonica (1802-1814). Atti del convegno, Torino, 15-18 ottobre 1990*, Roma 1994, tomi 2, pp. 942, tavv. 48, L. 66.000.
29. *Roma capitale (1447-1527)*, a cura di Sergio Gensini, Roma 1994, pp. xii, 632, L. 50.000 (in vendita presso Pacini Editore).
30. *Archivi e archivistica a Roma dopo l'Unità. Genesi storica, ordinamenti, interrelazioni. Atti del convegno, Roma, 12-14 marzo 1990*, Roma 1994, pp. 564, L. 31.000.
31. I*stituzioni e società in Toscana nell'età moderna. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini, Firenze, 4-5 dicembre 1992*, Roma 1994, tomi 2, pp. xxvi, 992, L. 46.000.
32. *Italia Judaica. «Gli ebrei in Sicilia sino all'espulsione del 1492». Atti del V convegno internazionale, Palermo, 15-19 giugno 1992*, Roma 1995, pp. 500, tavv. 30, L. 24.000.
33. *Le fonti diplomatiche in età moderna e contemporanea. Atti del convegno internazionale, Lucca, 20-25 gennaio 1989*, Roma 1995, pp. 632, L. 54.000.
34. *Gli archivi per la storia dell'alimentazione. Atti del convegno, Potenza-*

Matera 5-8 settembre 1988, Roma 1995, tomi 3, pp. 2.030, L. 132.000.

35. *Gli archivi degli istituti e delle aziende di credito e le fonti d'archivio per la storia delle banche. Tutela, gestione e valorizzazione. Atti del convegno, Roma, 14-17 novembre 1989*, Roma 1995, pp. 702 (esaurito).
36. *Gli archivi per la storia della scienza e della tecnica. Atti del convegno internazionale, Desenzano del Garda, 4-8 giugno 1991*, Roma 1995, tomi 2, pp. 1.338, L. 97.000.
37. *Fonti archivistiche e ricerca demografica. Atti del convegno internazionale, Trieste, 23-26 aprile 1990*, Roma 1996, tt. 2, pp. 1.498, L. 70.000.
38. *Fonti e problemi della politica coloniale italiana. Atti del convegno, Taormina- Messina, 23-29 ottobre 1989*, Roma 1996, tt. 2, pp. 1.278, L. 78.000.
39. *Gli archivi dei partiti politici. Atti dei seminari di Roma, 30 giugno 1994, e di Perugia, 25-26 ottobre 1994*, Roma 1996, pp. 420, L. 23.000.
40. *Gli standard per la descrizione degli archivi europei. Esperienze e proposte. Atti del seminario internazionale, San Miniato, 31 agosto- 2 settembre 1994*, Roma 1996, pp. 454, L. 19.000.
41. *Principi e città alla fine del Medioevo*, a cura di Sergio Gensini, Roma 1996, pp. x, 476, L. 65.000 (in vendita presso Pacini Editore).
42. Nico Randeraad, *Autorità in cerca di autonomia. I prefetti nell'Italia liberale*. Prefazione di Guido Melis, Roma 1997, pp. 314, L. 11.000.
43. *Ombre e luci della Restaurazione. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna. Atti del convegno, Torino, 21-24 ottobre 1991*, Roma 1997, pp. 782, illustrazioni, L. 50.000.
44. *Le commende dell'Ordine di S.Stefano. Atti del convegno di studi, Pisa, 10-11 maggio 1991*, Roma 1997, pp. 204, L. 17.000.
45. *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone, Capri, 9-13 settembre 1991*, Roma 1997, tomi 2, pp. 850, L. 53.000.
46. *Per la storiografia italiana del XXI secolo. Seminario sul progetto di censimento sistematico degli archivi di deposito dei ministeri realizzato dall'Archivio centrale dello Stato, Roma, 20 aprile 1995*, Roma 1998, pp.232, L. 16.000.
47. *Italia Judaica. Gli ebrei nello Stato pontificio fino al Ghetto (1555). Atti del VI convegno internazionale, Tel Aviv 18-22 giugno 1995*, Roma 1998, pp. 308, L. 21.000.
48. *Per la storia del Mezzogiorno medievale e moderno. Studi in memoria di Jole Mazzoleni*, Roma 1998, tomi 2, pp. xviii, 1.032, L. 64.000.
49. *Le società di mutuo soccorso italiane e i loro archivi. Atti del seminario di studio. Spoleto, 8-10 novembre 1995*, Roma 1999, pp. 344, L. 14.000.
50. *Conferenza nazionale degli archivi, Roma, Archivio centrale dello Stato, 1-3 luglio 1998*, Roma 1999, pp. 640, L. 21.000.

51. *Gli archivi per la storia dell'architettura. Atti del convegno internazionale di studi, Reggio Emilia, 4-8 ottobre 1993*, Roma 1999, tomi 2, pp. 818.
52. Sandro Tiberini, *Le signorie rurali nell'Umbria settentrionale. Perugia e Gubbio, secc. XI-XIII*, Roma 1999, pp. xliv, 338, L. 26.000.
53. *Archivi sonori. Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995)*, Roma 1999, pp. 292, L. 16.000.
54. Lauretta Carbone, *Economia e fiscalità ad Arezzo in epoca moderna. Conflitti e complicità tra centro e periferia nella Toscana dei Medici 1530-1737*, Roma 1999, pp. 336, L. 17.000.

FONTI

XV. *Le pergamene del convento di S. Francesco in Lucca (secc. XII-XIX)*, a cura di Vito Tirelli e Matilde Tirelli Carli, Roma 1993, pp. cxl, 524, L. 109.000.
XVI. Elena Aga Rossi, *L'inganno reciproco. L'armistizio tra l'Italia e gli angloamericani del settembre 1943*, Roma 1993, pp. xvi, 476, L. 62.000.
XVII. Archivio centrale dello Stato, *Fonti per la storia della scuola,* I, *L'istruzione normale dalla legge Casati all'età giolittiana*, a cura di Carmela Covato e Anna Maria Sorge, Roma 1994, pp. 336, L. 25.000.
XVIII. Archivio centrale dello Stato, *Fonti per la storia della scuola,* II, *Il Consiglio superiore della pubblica istruzione, 1847-1928*, a cura di Gabriella Ciampi e Claudio Santangeli, Roma 1994, pp. 344, L. 23.000.
XIX. Antonio Romiti, *L'*Armarium Comunis *della* Camara actorum *di Bologna. L'inventariazione archivistica nel XIII secolo*, Roma 1994, pp. cccxlviii, 410, L. 79.000.
XX. Archivio centrale dello Stato, *Fonti per la storia della scuola,* III, *L'istruzione classica, 1860-1910*, a cura di Gaetano Bonetta e Gigliola Fioravanti, Roma 1995, pp. 442 (esaurito).
XXI. Archivio centrale dello Stato, *Fonti per la storia della scuola,* IV*, L'inchiesta Scialoja sulla istruzione secondaria maschile e femminile (1872-1875)*, a cura di Luisa Montevecchi e Marino Raicich, Roma 1995, pp. 642, L. 51.000.
XXII. Archivio di Stato di Firenze, *I Consigli della Repubblica fiorentina, Libri fabarum XVII (1338-1340)*, a cura di Francesca Klein, prefazione di Riccardo Fubini, Roma 1995, pp. xxxviii, 482, L. 42.000.
XXIII. *I libri Iurium della Repubblica di Genova*, I/2, a cura di Dino Puncuh, Roma 1996, pp. xiv, 574, L. 41.000.
XXIV. *Lettere di Ernesto Buonaiuti ad Arturo Carlo Jemolo.1921-1941*, a cura di Carlo Fantappiè, introduzione di Francesco Margiotta Broglio, Roma

1997, pp. 300, L. 40.000.

XXV. *Iacopo Ammannati Piccolomini. Lettere (1444-1479)*, a cura di Paolo Cherubini, Roma 1997, tomi 3, pp. vi, 2.408, ill. 16, L. 222.000.

XXVI. Ufficio centrale per i beni archivistici - Naczelna Dyrekcja Archiwów Panstwowych, *Documenti per la storia delle relazioni italo-polacche (1918-1940) / Dokumenty dotyczace historii stosunków polsko-wloskich (1918-1940 r.)*, a cura di / opracowane przez Mariapina Di Simone, Nella Eramo, Antonio Fiori, Jerzy Stoch, Roma 1998, tt. 2, pp. xxviii, 1.616, L. 165.000.

XXVII. *I Libri Iurium della Repubblica di Genova*, I/3, a cura di Dino Puncuh, Roma 1998, pp. xiv, 613.

XXVIII. *I Libri Iurium della Repubblica di Genova*, I/4, a cura di Sabina Dellacasa, Roma 1998, pp. xxx, 613, L. 36.000.

XXIX. I Libri Iurium *della Repubblica di Genova*, I/5, a cura di Elisabetta Madia, Roma 1999, pp. xx, 324.

SUSSIDI

7. *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, a cura di Christoph Weber, Roma 1994, pp. 990, L. 76.000.
8. Ufficio centrale per i beni archivistici, *Le fonti archivistiche. Catalogo delle guide e degli inventari editi (1861-1991)*, a cura di Maria Teresa Piano Mortari e Isotta Scandaliato Ciciani, introduzione e indice dei fondi di Paola Carucci, Roma 1995, pp. 538, L. 49.000.
9. *Riconoscimenti di predicati italiani e di titoli nobiliari pontifici nella Repubblica italiana. Repertorio*, a cura di Walter Pagnotta, Roma 1997, pp. 354, L. 29.000.
10. Harry Bresslau, *Manuale di diplomatica per la Germania e l'Italia*, traduzione di Anna Maria Voci-Roth, sotto gli auspici della Associazione italiana dei paleografi e diplomatisti, Roma 1998, pp. lxxxvi, 1.424, L. 73.000.
11. Giacomo C. Bascapè, Marcello Del Piazzo, con la cooperazione di Luigi Borgia, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*, Roma 1999, pp. xvi, 1.064, illustrazioni e tavole [ristampa].

QUADERNI DELLA «RASSEGNA DEGLI ARCHIVI DI STATO»

71. Ufficio centrale per i beni archivistici, *Fonti orali. Censimento degli istituti di conservazione*, a cura di Giulia Barrera, Alfredo Martini e Antonella Mulè, prefazione di Paola Carucci, Roma 1993, pp. 226, L. 36.000.
72. Gehum Tabak, *I colori della città eterna. Le tinteggiature dei palazzi romani nei documenti d'archivio (secc. XVII-XIX)*, Roma 1993, pp. 120, tavv.

20, L. 15.000.

73. Antonella Pampalone, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Roma 1993, pp. 142, tavv. 16, L. 22.000.
74. Associazione archivistica ecclesiastica, *Guida degli Archivi diocesani d'Italia*, II, a cura di Vincenzo Monachino, Emanuele Boaga, Luciano Osbat, Salvatore Palese, Roma 1994, pp. 310, L. 36.000.
75. *L'archivio storico dell'Istituto nazionale per la grafica - Calcografia (1826-1945). Inventario*, a cura di Anna Maria Sorge e Mauro Tosti-Croce, Roma 1994, pp. vi, 148, tavv. 12, L. 12.000.
76. *Guida agli archivi della Fondazione Istituto Gramsci di Roma*, a cura di Linda Giuva, *Guida agli archivi degli Istituti Gramsci*, a cura di Patrizia Gabrielli e Valeria Vitale, Roma 1994, pp. xxxviii, 290, L. 25.000.
77. *Il "Sommario de' magistrati di Firenze" di ser Giovanni Maria Cecchi (1562). Per una storia istituzionale dello Stato fiorentino*, a cura di Arnaldo d'Addario, Roma 1996, pp. 118, L. 10.000.
78. *Gli archivi economici a Roma. Fonti e ricerche. Atti della giornata di studio, Roma, 14 dicembre 1993*, Roma 1997, pp. 144, L. 8.000.
79. *Fonti per la storia del movimento sindacale in Italia. Atti del convegno, Roma, 16-17 marzo 1995*, Roma 1997, pp. 182, L. 10.000.
80. *Monumenti e oggetti d'arte. Il patrimonio artistico delle corporazioni religiose soppresse tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei* <Beni delle corporazioni religiose, 1860-1890> *della Direzione generale antichità e belle arti nell'Archivio centrale dello Stato*, a cura di Antonella Gioli, Roma 1997, pp. 318, L. 20.000.
81. *Imaging Technologies for Archives. The Allied Control Commission Microfilm Project. Seminario, Roma, 26-27 aprile 1996*, a cura di Bruna Colarossi, Roma 1997, pp. 196, L. 12.000.
82. Luciana Duranti, *I documenti archivistici. La gestione dell'archivio da parte dell'ente produttore*, Roma 1997, pp. viii, 232, L. 7.500.
83. Camera di commercio, industria, agricoltura e artigianato di Rieti - Soprintendenza archivistica per il Lazio, *L'archivio storico della Camera di commercio di Rieti. Inventario*, a cura di Marco Pizzo, coordinamento e direzione scientifica di Bruna Colarossi, Roma 1997, pp.198, L. 20.000.
84. *L'archivio della Giunta per l'Inchiesta agraria e sulle condizioni della classe agricola in Italia (Inchiesta Jacini) –1877-1885. Inventario*, a cura di Giovanni Paoloni e Stefania Ricci, Roma 1998, pp. vi, 184, L. 12.000.
85. Associazione archivistica ecclesiastica, *Guida degli Archivi diocesani d'Italia*, III, a cura di Vincenzo Monachino, Emanuele Boaga, Luciano Osbat, Salvatore Palese, Roma 1998, pp. 416, L. 16.000.
86. *Bibliografia di Alberto Aquarone*, a cura di Ludovica de Courten, Roma 1998, pp. 84, L. 7.000.

87. *Repertorium Iurium Comunis Cremone (1350)*, a cura di Valeria Leoni, Roma 1999, pp. 100, L. 10.000.
88. *La «Revue mensuelle d'économie politique» nelle lettere di Théodore Fix a Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi*, introduzione e cura di Aldo Giovanni Ricci, Roma 1999, pp. 166, L. 17.000.
89. Cecilia Prosperi, *Il restauro dei documenti di archivio. Dizionarietto dei termini*, Roma 1999, pp. 188, L. 8.000.
90. *La riproduzione dei documenti d'archivio. Fotografia chimica e digitale. Atti del seminario, Roma, 11 dicembre 1997*, Roma 1999, pp. 120, illustrazioni.
91. *Archivi De Nava. Inventari*, a cura di Lia Domenica Baldissarro e Maria Pia Mazzitelli, Roma 1999, pp. 124.

PUBBLICAZIONI FUORI COLLANA

Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, I (A-E), Roma 1981, pp. xviii, 1.042, L. 12.500; II (F-M), Roma 1983, pp. xvi, 1.088, L. 29.200; III (N-R), Roma 1986, pp. xiv, 1.302, L. 43.100; IV (S-Z), Roma 1994, pp. xvi, 1.412, L. 110.000.

Archivio di Stato di Genova, *Inventario dell'Archivio del Banco di S. Giorgio (1407-1805)*, sotto la direzione e a cura di Giuseppe Felloni, III, *Banchi e tesoreria*: Roma 1990, t. 1°, pp. 406, L. 25.000; Roma 1991, t. 2°, pp. 382, L. 23.000; t. 3°, pp. 382, L. 24.000; t. 4°, pp. 382, L. 24.000; Roma 1992, t. 5°, pp. 382, L. 24.000; Roma 1993, t. 6°, pp. 396, L. 25.000; IV, *Debito pubblico*: Roma 1989, tt. 1°-2°, pp. 450,440, L. 26.000; Roma 1994, t. 3°, pp. 380, L. 27.000; t.4°, pp. 376, L. 27.000; t. 5°, pp. 378, L. 27.000; Roma 1995, t. 6°, pp. 380, L. 29.000; Roma 1996, t. 7°, pp. 376, L. 27.000; t. 8°, pp. 406, L. 31.000.

Les archives et les archivistes au service de la protection du patrimoine culturel et naturel. Actes de la vingt-septième Conférence internationale de la Table Ronde des Archives, Dresde 1990 / Archives and archivists serving the protection of the cultural and natural heritages. Proceedings of the twenty-seventh International Conference of the Rounde Table on Archives, Dresden 1990, Roma 1993, pp. 186, L. 17.000.

Archives before Writing, Proceedings of the International Colloquium, Oriolo Romano, October 23-25, 1991, edited by Piera Ferioli, Enrica Fiandra, Gian Giacomo Fissore, Marcella Frangipane, Roma 1994, pp. 416, L. 100.000 (in vendita presso Scriptorium - Settore Università G.B. Paravia).

Archivio di Stato di Torino, *Securitas et tranquillitas Europae*, a cura di Isabella Massabò Ricci, Marco Carassi, Chiara Cusanno, con la collaborazione di Benedetta Radicati di Brozolo, Roma 1996, pp. 318, L. 40.000.

Administration in Ancient Societies. Proceedings of Session of the 13th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Mexico City, July 29-August 5, 1993, edited by PIERA FERIOLI, ENRICA FIANDRA, GIAN GIACOMO FISSORE, Roma 1996, pp. 192, L. 100.000 (in vendita presso Scriptorium - Settore Università G.B. Paravia).

L'attività dell'Amministrazione archivistica nel trentennio 1963-1992. Indagine storico-statistica, a cura di MANUELA CACIOLI, ANTONIO DENTONI-LITTA, ERILDE TERENZONI, Roma 1996, pp. 418, L. 44.000.

Wipertus Hugo Rüdt de Collenberg. L'archivio e la biblioteca di un genealogista e araldista, a cura di GIOVANNA ARCANGELI, s.n.t. [1998], pp. 64.

Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500), coordinamento e direzione di FRANCA LEVEROTTI, I, *1450-1459*, a cura di ISABELLA LAZZARINI, Roma 1999, pp. XX, 576.

ALTRE PUBBLICAZIONI DEGLI ARCHIVI DI STATO

I seguenti volumi sono stati pubblicati e diffusi per conto dell'Ufficio centrale per i beni archivistici da case editrici private, che ne curano, pertanto, anche la vendita.

CAMILLO CAVOUR, *Epistolario 1858*, a cura di CARLO PISCHEDDA, Firenze, Olschki, 1998, XV, tt. 2, pp. X, 1.039.

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *L'Archivio di Stato di Milano*, a cura di GABRIELLA CAGLIARI POLI, Firenze, Nardini, 1992, pp. 252, tavole.

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *L'Archivio di Stato di Roma*, a cura di LUCIO LUME, Firenze, Nardini, 1992, pp. 284, tavole.

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *Il viaggio di Enrico VII in Italia*, Città di Castello, Edimond, 1993, pp. XII, 328, tavv. 94.

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *L'Archivio di Stato di Torino*, a cura di ISABELLA MASSABÒ RICCI e MARIA GATTULLO, Firenze, Nardini, 1994, pp. 274, tavole.

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *L'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di ISABELLA ZANNI ROSIELLO, Firenze, Nardini, 1995, pp. 236, tavole.

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *L'Archivio di Stato di Firenze*, a cura di ROSALIA MANNO TOLU e ANNA BELLINAZZI, Firenze, Nardini, 1995, pp. 276, tavole.

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, Gentium memoria archiva. *I tesori degli archivi*. Catalogo della mostra, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 24 gennaio-24 aprile 1996, Roma, ed. De Luca, 1996, pp. XIV, 304.

©1999 Ministero per i beni e le attività culturali
Ufficio centrale per i beni archivistici
ISBN 88-7125-175-X
Vendita: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato
Piazza Verdi 10, 00198 Roma

Finito di stampare nel mese di marzo 2000
Tipografia Mura - Roma